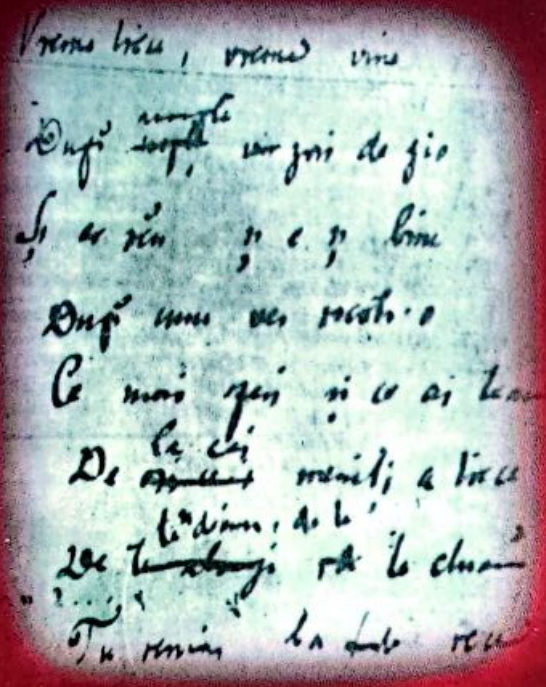
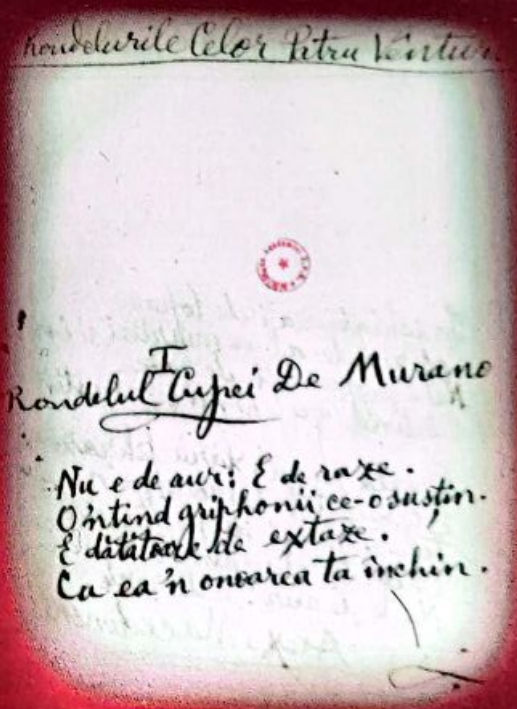
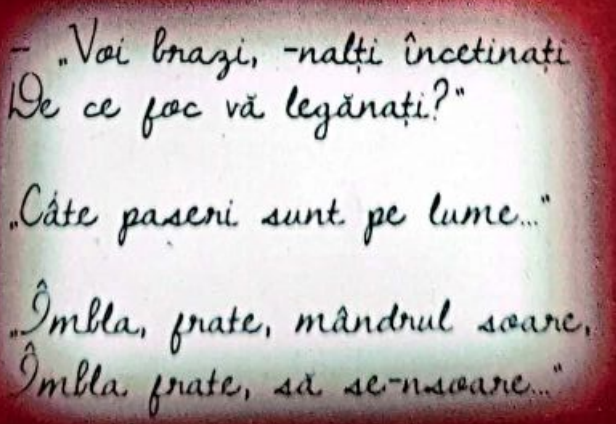
A.Gh. OLTEANU

66 DE POEME INTERPRETATE







Editura BLASSCO

Scanned with CamScanner

A. Gh. Olteanu

66 DE POEME INTERPRETATE

Scanned with CamScanner

Cuvânt înainte

Prin cartea de față, profesorul A.Gh. Olteanu ne oferă rodul unei activități didactice și științifice dispuse pe câteva decenii: *66 de poeme interpretate* formează o istorie a poeziei românești din texte alese, o suită de analize preponderent stilistice destinate elevilor, studenților, dar și publicului larg. Deoarece acest gen de cercetare a lipsit acut la noi în ultimul timp, lucrarea umple un gol evident și atestă o vocație de analist cu adevărat remarcabilă.

Cât privește metodologia aplicată, volumul afișează o notabilă unitate internă, deși studiile par a fi fost concepute de-a lungul multor ani, aproximativ din 1968 și până în 2006. Nu încape îndoială că autorul a revăzut textul contribuțiilor sale mai vechi, în așa fel încît volumul pare scris acum și de la un capăt la altul.

În analizele de text, A.Gh. Olteanu privilegiază studiul figurilor poetice, figurația reprezentînd axul celor mai multe interpretări. Autorul e conștient (și ne avertizează încă din prefață) că moda structuralistă a trecut, dar că maniera structuralistă de analiză a textului nu va putea fi niciodată ignorată. Dincolo de inventivitatea și de acuratețea analizelor, remarcăm rigoarea cu care textul este întotdeauna investigat – reflex sigur al moștenirii anilor '70-'80.

Deși avem în față o istorie a poeziei românești din faza creației folclorice și până la Arghezi, preferințele analistului se observă cu ușurință. Centrul de greutate al volumului îl reprezintă cele 26 de analize ale unor poezii eminesciene (aproape jumătate din total), printre care întîlnim, din fericire, și câteva postume (*Numai poetul...*, *Locul aripelor*,

Scanned with CamScanner

Peste codri sta cetatea), fapt neobișnuit în lucrările cu adresă preponderent pedagogică. Alăturînd cele 6 exemple de analize macedonskiene, observăm că jumătate din textele alese aparțin cuplului Eminescu-Macedonski, cuplu ce a dat specificul poeziei românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din perioada imediat următoare.

Cred că cele mai interesante și mai inspirate exegeze stilistice prezente aici rămîn exegezele consacrate poeziei folclorice și poeziilor lui Eminescu. Un Eminescu sub formă cât mai completă și un florilegiu de capodopere ale folclorului poetic românesc îl pot educa realmente pe cel interesat de specificul poeziei noastre.

Fără ostentație, perfect funcțional, autorul utilizează bibliografia critică disponibilă în legătură cu principalele capitole ale istoriei noastre literare. Referințele critice de bază evidențiază aici, prin contrast, originalitatea demersului profesorului Olteanu.

Sper că această carte va avea difuzarea pe care o merită – cât mai largă și în toate unitățile școlare.

Mihai Zamfir

București, aprilie 2014

Scanned with CamScanner

Cuvânt lămuritor

Volumul de față adună, pentru prima dată laolaltă, analizele și interpretările aplicate unor texte poetice în decursul unei cariere didactice de mai multe decenii. Ele s-au ivit din nevoia de a-i iniția pe elevi în tainele înțelegerii unui text literar, iar, o dată puse pe hârtie, au devenit și publicabile, rămânând la îndemâna colegilor mei. Au apărut, de aceea, în diverse reviste, în culegeri colective, în manuale sau volume personale. Le-a venit, se pare, timpul să se adăpostească, toate, între aceleași coperți. Am precizat, pentru fiecare, într-un subsol, locul în care ele au apărut pentru prima oară.

Diversitatea poemelor este mare: de la lirica și epica populară până la modernitatea cultă interbelică, de la doină, pastel, odă ori idilă la texte de largă respirație, ca în cazul unor *Miorița, Monastirea Argeșului* ori *Scrisoarea I* și *Luceafărul* de Mihai Eminescu sau *Noaptea de decemvrie* de Alexandru Macedonski. Unele, ca *Luceafărul* sau *Noaptea de decemvrie*, au fost definitivate interpretativ de-a lungul a două-trei decenii (1982-2010). În asemenea situații, nu mai poate fi vorba doar de comentarii sau interpretări, ci, propriu-zis, de adevărate studii, sau, școlărește spus, de *analize literare*, în măsura în care au în vedere cvasitotalitatea reperelor unui atare demers, de la geneză la semnificația locală sau universală a operei literare respective. De la sine înțeles că asemenea demersuri ample cerute de obiectul însuși (opera literară în discuție), *comentariul de text* (care are în vedere o privire de ansamblu asupra operei) și *comentariul pe text* (cu un caracter mult mai aplicat și ținând să epuizeze, pe cât posibil, la diferite niveluri – compozițional, semantic, eufonic – observațiile privind un text de mici dimensiuni ori un fragment) își dau mâna.

Scanned with CamScanner

E, de altfel, ușor de observat că, după un puseu structuralist, în vogă în anii '70-'80 ai secolului trecut, metodologia abordării analitice a unui text poetic s-a așezat într-o matcă mai echilibrată, fără să abandoneze cu totul achizițiile o dată făcute. În orice caz, „cercetarea" discursului poetic sub raport compozițional, semantic și eufonic a rămas „armătura" nedezmințită a demersului interpretativ.

Nu-i mai puțin adevărat, de altă parte, că structuralismul poate fi aplicat, ca metodă de scrutare analitic-interpretativă, creațiilor folclorice, dat fiind caracterul puternic formalizat al acestora. Iar formalizarea în folclor ține de relația foarte strânsă dintre competență și performanță, mult mai laxă în cazul literaturii de autor. Sistemul de semne, limbajul (limbajele) folcloric condiționează îndeaproape performerul, care nu-și poate lua libertăți prea mari față de acest sistem de semne. Mult mai liber e, din această perspectivă, performerul literaturii de autor. Dar nu atât de liber cât s-ar părea. E suficient să amintim, de o pildă, cât de greu s-au impus în literatura europeană a timpului, tocmai pentru că-și luaseră libertăți prea mari față de sistemul de competență, scriitori precum Marcel Proust sau, mai cu seamă, James Joyce, dar care s-au impus totuși. Așa ceva, în folclor, n-ar fi fost posibil.

Glosele pe marginea diferitelor poeme nu ambiționează, așadar, exhaustarea metodelor de abordare a textului literar: varietatea lor vine totuși din diversitatea însăși a acestor texte. Am lăsat anume ca metodele să se plieze obiectului cercetării pentru a nu-l silui să intre în rubrici pregândite. Uneori, am strecurat în comentariu unele considerații teoretice care făceau mai lesnicioasă înțelegerea mecanismelor transfigurării artistice. Ca în cazul poemului *Nunta Zamfirei* de George Coșbuc, de exemplu.

S-ar putea pune – și pe bună dreptate, poate – întrebarea: de unde vine nevoia unor asemenea demersuri analitic-interpretative? Ele își găsesc, cred, justificarea în constatarea că, de regulă, metaliteratura, presată mai totdeauna de alte aspecte ale operei literare, nu găsește răgazul de a

Scanned with CamScanner

zăbovi îndeajuns asupra vieții interne a acesteia. De altfel, asupra acestor multiple perspective, care-l solicită pe criticul sau pe istoricul literar, atrăgea atenția, la vremea sa, încă Eugen Lovinescu: „Orice operă literară trezește în noi felurite probleme. Nu e de ajuns s-o «judecăm»; trebuie s-o studiem în amănunte; s-o așezăm în timp și în spațiu; s-o punem în legătură cu spiritul vremei și cu evoluția întregei noastre literaturi; s-o cercetăm în înrăuriri; în izvoarele și în elaborarea ei; să-i explicăm grăuntele de știință pe care ni-l dă estetica și răsunetul de emoție ce-l trezește în sufletul criticului. În critică se întretaie speculațiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cercetarea istorică și cercetarea biografică, puținele criterii sigure scoase din studiul comparativ al literaturii ca și tălmăcirea artistică a senzațiilor noastre dinaintea operei asupra căreia ne oprim." (*Critice*, vol. III, ediția I, 1915, pp.213- 214).

Cum se vede, copleșitor de multe obligații. Ce să facă, mai întâi, criticul și mai ales istoricul literar? De aceea, cu extrem de puține excepții (Mihai Zamfir, Gheorghe Doca ar fi două dintre ele, de pildă), istoricii literari – cu atât mai puțin criticii – nu se opresc, nici măcar în treacăt, asupra figurilor (formelor) poetice (retorice) care concură la valoarea operei literare, nu fac, altfel spus, din palierele compoziție, semantică, eufonie ale acesteia criterii axiologice. Dată fiind împrejurarea evocată, demersul analitic-interpretativ – mai cu seamă dacă este făcut de așa manieră încât el să ofere modele adaptabile, după caz, și altor texte literare – poate veni, suplinind-o, în întâmpinarea lipsei constatate. Este ceea ce și-a propus prezenta culegere.

În fine, am socotit util ca, unei *Bibliografii selective* să-i adăugăm, ca instrumente auxiliare, un *Glosar* și un *Mic Dicționar de nume proprii*.

A. Gh. Olteanu

Ianuarie, 2014

Scanned with CamScanner

LIRICĂ POPULARĂ

Textele asupra cărora ne vom opri aparțin liricii folclorice și demersul nostru analitic își propune să releve particularitățile artistice ale acestui sector al creației populare, originalitatea ei, valoarea ei estetică. Năzuim, de asemenea, ca analiza noastră să poată sluji drept model al abordării unui discurs poetic liric, în general, și al unuia folcloric, în particular.

Voi brazi,-nalți încetinați...*

I
- a
  - 1 – „Voi brazi, -nalți încetinați,
  - 2 De ce foc vă legănați ?"
- b
  - 3 – „Noi, cum nu ne-am legăna,
- c
  - 4 Că mai sunt două-trei zile
  - 5 Și p-aici pustiu rămâne.

II
- a
  - 6 Rămân stâni fără stăpâni,
- b
  - 7 Strunghițe fără oițe,
  - 8 Scaune făr' de băcițe,
- c
  - 9 Țancuri mari făr' de ciobani
- d
  - 10 Lăsători fără păstori.

III
- a
  - 11 Pe drum de la șipoțel
  - 12 Poate crește troscoțel.
- b
  - 13 Și pe drumul de la strungă
  - 14 Poate crește iarbă lungă.
- c
  - 15 Iarbă lungă, iarbă lată,
  - 16 Că de noi nu se mai calcă.

---

* Comentariu pe text publicat în **România literară**, nr. 45/10 noiembrie 1983, p.19.

Scanned with CamScanner

IV { a { 17 Dară stâna, săraca? o!
18 Cine foc o mătura-o?
b { 19 Ciocârlia cu coada
20 Și sturzu cu aripa"[1].

Tematic, textul de mai sus aparține cântecelor păstorești, dar motivul poetic fundamental este *ce te legeni*, devenit celebru prin semnificația profound filozofică, conferită de elegia eminesciană. La fel ca în cazul acesteia, compoziția globală a textului nostru se bazează pe schema întrebare-răspuns.

După cum se știe, poezia populară nu organizează materialul verbal pe un sistem strofic foarte rigid, dar există grupaje de versuri supuse altor criterii decât cele cunoscute de poezia cultă. Putem, de aceea, pe baza ideilor poetice și luând în considerare distribuția și gruparea rimelor, să observăm următoarea compoziție a textului de mai jos.

O primă secvență (versurile 1-5) e alcătuită (aplicăm până la un punct teoria și metoda constituenților imediați) din două distihuri (**a** și **c**) și un vers liber (**b**). Va fi singura abatere, în acest text, de la canoanele prozodiei folclorice la care cântărețul popular (să nu uităm că lirica populară se cântă nu e viabilă în afara melodiei) va fi fost constrâns de schimbarea registrului liric (versul liber este primul din răspunsul brazilor). Această primă secvență e un fel de punere în temă, un spațiu de pătrundere în substanța poetică a cântecului.

Secvența a doua (versurile 6-10), sugerând *motivul transhumanței*, e alcătuită din patru constituenți distribuiți într-un distih (**b**) și trei distihuri (**a**, **c**, **d**) organizate pe structura a trei emistihuri datorate rimelor interioare: *stâni-stăpâni; mariciobani* (rimă asonantă); *lăsători-păstori*. De observat că primul

[1] *Flori alese din poezia populară – poezia lirică*, București, Editura pentru Literatură, 1967, b.p.t., p. 134, text 157.

Scanned with CamScanner

vers al distihului (b) beneficiază de același procedeu al rimei interioare: *strunghițe-oițe*. Figura retorică de compoziție care organizează aici materialul poetic este – se observă ușor – **enumerația**. Funcția ei este de a motiva afirmația din versul 5. Această secvență pare să fie cea mai bogată în semnificații (având în centru elementul uman menținut în atenția receptorului prin elementele denotative ale acestei sfere semantice: *stăpâni, băcițe, ciobani, păstori*), deși este realizată, la nivel sintactic, cu o mare economie de mijloace, ceea ce duce la o concentrare maximă a imaginii. Întreaga secvență e acoperită de o singură frază compusă din 5 propoziții (toate principale) constituite pe schema sintactică *VERB COPULATIV (rămân) – SUBIECT (Stâni) – NUME PREDICATIV (fără stăpâni)*. Verbul copulativ prezent în prima propoziție, care reprezintă, compozițional vorbind, o reluare de tip anadiploză a ultimului cuvânt din versul anterior (5), nu mai apare în propozițiile următoare. Apar doar numele predicative care presupun prezența copulativului *(RĂMÂN: fără stăpâni, fără oițe, făr' de băcițe, făr' de ciobani, fără păstori)*, exprimate prin locuțiuni adjectivale *(singure, pustii)* și nu, cum s-ar părea, prin substantive cu prepoziție. Această interpretare gramaticală nu e un simplu artificiu menit să rezolve inadvertența nume predicativ cu prepoziție (deși limba română cunoaște și această situație), ci o analiză la care suntem constrânși de înțelesul general al cântecului: în urma mișcării transhumante a turmelor, munții rămâ *pustii, singuri*, lipsiți de prezența omului. De altfel, toate aceste cinci propoziții sunt o detaliere a schemei sintactice din versul 5, care a fost întregită prin exprimarea subiectului (subiectelor: *stâni, strunghițe, scaune, țancuri, lăsători*).

Dar concluzia secvenței nu e revelatoare numai la nivel sintactic, ci deopotrivă semantic, fiecare vers evocând o altă latură a activității oierești: versul 6 – organizarea socială; versurile 7 și 8 – momentul recoltării laptelui (strunga e locul îngust prin care trec, pe rând, oile la mulsoare, iar scaunul

Scanned with CamScanner

un instrument care face poziția, în care mulgătorul stă în timpul mulsului, mai puțin obositoare, mai comodă); versurile 8 și 9 – pășunatul oilor în spațiul variat al reliefului montan, alcătuit din alternarea dealului *(țancuri mari* – probabil că adjectivul-epitet *mari* dă substantivului *țancuri*, care înseamnă de fapt stâncă, accepțiunea de deal) cu valea *(lăsători* – locul în care *te lași*, în care *cobori*).

O discuție filologică mai largă a versurilor 8 și 9 ar trebui să insiste și asupra altor accepțiuni ale cuvintelor *țancuri* și *lăsători*. Primul înseamnă și instrument sub forma unui bețișor prevăzut cu crestături, cu care se măsoară laptele la stână sau țuica la cazan (de unde și expresia, cam argotică, *la țanc*, adică fix, cu exactitate). Bineînțeles, primul sens ar fi aici plauzibil, dar pe de o parte determinantul *mari*, pe de alta *lăsători* pledează pentru interpretarea dată mai sus: formă de relief. În aceeași direcție, mai poate fi adus și un alt argument: versurile perechi au unitate semantică. Mai sus, *strungă* și *scaune* făceau parte din aceeași sferă semantică. După cum, nici *lăsători* nu e folosit în forma lui cea mai corectă *(lăsături);* necesitatea rimei interioare l-a constrâns însă pe poetul anonim la această formă.

Un comentariu adecvat merită prezența în această secvență a diminutivelor *(strunghițe, oițe, băcițe)* care marchează, cum se întâmplă întotdeauna, atitudinea afectivă a celui care relatează, a celui care comunică, evocă etc.

O funcție complementară pentru conținutul acestor versuri capătă secvența a III-a (versurile 11-16) alcătuită din trei distihuri. Respectarea întocmai a prozodiei folclorice, cu măsuri de 7-8 silabe, organizate trohaic, cu rime pereche, așază discursul poetic într-o monotonie elegiacă netulburată nici de rimele interioare, nici de varietatea realității poetizate, ca în secvența anterioară. Aici, singura realitate – invazia vegetalului – este întoarsă pe toate fețele pentru a evoca mereu o aceeași idee: absența elementului uman din natură determină revenirea acesteia la starea de sălbăticie de

Scanned with CamScanner

dinaintea apariției omului. Ideea este susținută conotativ de epitetele de rezonanță aspră: *lungă* (cu două ocurențe în text, prin reluare de tip anadiploză) și *lată*. La sugestia de monotonie de care vorbeam mai sus contribuie și construcțiile sintactice paralele din distihurile *a* și *b*. Dar aportul poetic cel mai important îl are, în această secvență, *METAFORA POTECII:* necălcat de om, drumul spre izvor (în text exprimat printr-un cald diminutiv al regionalului *șipot* intrat în consonanță de rimă feminină cu *troscoțel*), ca și cel spre strungă, este invadat de vegetația atotbiruitoare și dispare.

Secvența a III-a este revelatoare și într-un alt sens: ea descoperă cititorului (ascultătorului) procedeul poetic fundamental al cântecului și anume *transferul liric*, demonstrând totodată că întregul text trebuie înțeles ca o metaforă.

Transferul încărcăturii elegiace de la om la natură echivalează cu tranfigurarea metaforică sau de plan referențial. Din punct de vedere structural, imaginea evocată rămâne, aparent, într-un singur plan. Dar prezența omului, care face transferul (punând întrebarea), trimite la un al doilea plan, cel uman. Relația între cele două planuri se realizează într-un chip foarte original, am zice prin *ricoșeu*, în sensul că, deși nu omul vorbește („vorbesc" brazii stârniți să depună mărturie, motivându-și starea de legănare – elegiacă prin ea însăși –), totuși sentimentul se răsfrânge asupra omului, îl reprezintă pe el, îl exprimă pe el. Tentația de a judeca prea simplu structura unui text ca acesta vine din foarte strânsa legătură, prin substituirea pe neobservate, a celor două planuri referențiale: uman și natural.

Există însă în text chiar un fel de decodare a acestei relații de substituire. Versurile *Iarbă lungă, iarbă lată / Că de noi nu se mai calcă* conțin acest indice decodant prin prezența pronumelui personal de persoana I plural *NOI*. E absurd să acceptăm – chiar și în modul „cel mai" figurat posibil – că brazii *calcă* iarba (sau *n-o calcă*) și atunci *NOI* trebuie

Scanned with CamScanner

echivalat cu *stăpânii, băciţele, ciobanii (păstorii)* care părăsesc locurile evocate în cântec. Or, dacă pronumele *NOI* funcţionează ca cheie a descifrării metaforei, înţeleasă la nivelul întregului text, receptarea lui trebuie refăcută din perspectiva acestei decodări: nu brazii se tânguie, nu ei trăiesc sentimentul despărţirii de locurile ciobăniei estivale, ci aceia care practică meseria păstoritului.

Dar discursul poetic nu se încheie aici. Ultima secvenţă, a IV-a (versurile 17-20), e alcătuită din două distihuri, dintre care primul conţine o rimă excepţională (*săraca, o! – mătura-o)*, de o bogăţie gramaticală întâlnită doar în creaţia eminesciană. Adjectivul *săraca, o!* rimează cu verbul *măturá* plus pronumele *o*. Evident, cel puţin această rimă neobişnuită e de natură să amintească cititorului modern că lirica populară nu s-a recitat niciodată, ci s-a cântat întotdeauna.

Compoziţional, această ultimă secvenţă e construită pe schema întrebare-răspuns: primul distih reprezintă o interogaţie (neretorică), iar al doilea răspunsul.

Însă funcţia poetică a acestor ultime patru versuri este încă mai importantă. Evocând evitarea pustiirii totale a locurilor îndrăgite prin transferul unor acţiuni umane *(a mătura*, cu sensul de a face curat, a asigura igiena incintei aşezării oiereşti sezoniere) elementelor naturii – situaţie de atâtea ori întâlnită în poezia populară –, acest ultim grupaj de versuri abate atenţia de la decodarea din versul anterior (prin *NOI*), refăcând astfel coeficientul de ambiguitate a textului şi întregind metafora. Pe de altă parte, nu este lipsit de interes să observăm că aceste versuri sunt dominate de o intonaţie exclamativ-interjecţională, marcată de interjecţii sau exclamaţii – precum *săraca, o!*, ori expresii exclamative precum *cine foc*, ceea ce accentuează caracterul liric-elegiac al cântecului.

Analiza la care am supus acest text poetic folcloric a urmărit, între altele, scopul de a demonstra că numai o lectură grăbită, superficială, poate duce la concluzia falsă că

Scanned with CamScanner

poezia folclorică este simplă și lipsită de subtilități artistice, că procesul transfigurării lipsește etc. În realitate, supusă, cum s-a putut vedea, analizei, metafora nu lipsește nici din acest text, ea suprapunându-i-se în întregime. În plus, procesul ca atare al metaforizării se dovedește foarte original, nebănuit de original înainte de analiză. De unde necesitatea acesteia.

Cât mi ți-i lumea de largă...*

I
- 1
  - 1 Cât mi ți-i lumea de largă,
  - 2 Nu-i ca puica mea cea dragă;
- 2
  - 3 Cât e lumea de întoarsă,
  - 4 Nu-i ca puica mea frumoasă;
- 3
  - 5 Multe fete-s pe pământ,
  - 6 Da ca mândra mea nu sunt.

I.1–II.0
- 4
  - 7 Cum e luna printre stele
  - 8 Așa-i mândra printre ele.

II
- 5
  - 9 Multe stele-s luminoase,
  - 10 Da' ca luna nu-s frumoase.
- 6
  - 11 Multe stele
    'S frumușele
  - 12 Da' ca luna
    Nu-i nici una.

III
- 7
  - 13 Lele, gurița matale,
  - 14 Neica după tine moare,
  - 15 Că n-ai pereche sub soare ! **

Putem observa următoarea structurare a textului. Un prim grupaj de versuri se constituie din trei distihuri (secvența I), care coincide primei fraze a discursului poetic; acestei structuri ternare inițiale, al cărei conținut este aco-

---

* *Flori alese;* p. 154, text 189.

** Publicat inițial în vol. *Folclor literar*, tom. II, Universitatea din Timișoara, 1968, pp. 125-131.

Scanned with CamScanner

perit de o frază referențial-terestră, îi corespunde, la sfârșitul textului, o terțină ale cărei elemente denotative sunt împrumutate, de asemenea, planului real. Reținem deci, în ceea ce privește planurile de referință, o similitudine perfectă între prima unitate de sine-stătătoare a discursului poetic și ultima lui secvență (versurile 13-15). Mergând pe linia considerării naturii acestor planuri, constatăm prezența unui plan cosmic organizat, la nivel gramatical, prin două fraze acoperite de un distih și patru emistihuri (secvența II) care intră în opoziție cu planul terestru denotat în prima secvență (grupajul ternar al distihurilor). Opoziția terestru :/: cosmic nu se realizează însă prin contactul direct al celor două planuri, ci prin medierea de către un alt distih (secvența I.1-II.0) ale cărui elemente sunt împrumutate atât planului terestru (versul 8), cât și planului cosmic (versul 7); dar cele două versuri ale distihului sunt așezate, față de cele două planuri aflate în opoziție, în vecinătate imediată inversată: versul 8, conținând elemente terestre *(mândra)*, în imediata vecinătate a secvenței denotând planul cosmic, iar versul 7, conținând elemente cosmice *(stele, lună)*, în imediata vecinătate a secvenței corespunzătoare planului terestru. Astfel, medierea opoziției, de fapt trecerea de la terestru la cosmic, nu se realizează prin simpla introducere a unor elemente mixte, ci prin dispunerea lor într-o poziție pertinentă.

Putem acum să afirmăm că discursul poetic avut în vedere se structurează astfel: un distih median care împarte textul în două părți, prima însumând 6 versuri (trei distihuri), iar a doua 4 versuri organizate într-un distih și 4 emistihuri (un al doilea distih). La această structură se adaugă o ultimă parte (terțina), corelată cu prima, ceea ce dă discursului poetic o formă sferică, închisă.

Întregul discurs poetic este realizat pe schema unei succesiuni, uneori întrerupte, de paralelisme sintactice. Primele două distihuri corespund celor doi termeni ai primului paralelism, imperfect. Caracterul de imperfecțiune al acestui paralelism este dat de folosirea specială a pro-

Scanned with CamScanner

numelor personale *mi, ți,* construite într-un dativ etic acționând simultan pe două planuri: în plan compozițional el constituie o abatere de la schema paralelismului perfect; în plan semantic, el este o marcă a participării afective a cântărețului popular la plăsmuirea unui fapt artistic aparținând genului liric: imaginea fetei iubite. Prezența acestei mărci în primul vers transmite întregului discurs tensiunea emoțională sub care îndrăgostitul creează icoana iubitei sale. Coeficientul de emoționalitate al acestei participări este sporit de folosirea, pe întregul parcurs al discursului poetic, a timpului prezent al indicativului. Nimic nostalgic, nimic îndoielnic. Totul este construit într-o notă optimistă de siguranță, cu intensitatea întreagă a sentimentului concentrată pe momentul trăit. Luminozitatea sentimentului va fi fiind sugerată și de frecventa apariție a unor vocale foarte deschise ca *a*, căreia i se asociază de cele mai multe ori ideea de stabilitate afectivă – ceea ce corespunde situației din textul nostru –, sau a unor vocale medii ca *e* și *i*, în dauna altora asociate de obicei unor sugestii întunecate: *u, î*. Chiar și atunci când apar, ca în *puica* sau *mândra,* aceste sugestii sunt amendate de vecinătăți vocalice ca luminosul *i* din *puica,* sau ca grupul consonantic vibrant (optimist) *dr* urmat de *a*.

În locul unui al treilea termen al paralelismului, așteptat, apare o altă schemă sintactică, care, de fapt, este primul termen al unui paralelism ternar ce începe în planul terestru (A_1), este întrerupt de distihul mediator al celor două planuri (secvența I.l-II.0) și continuă în planul cosmic (A_2, A_3). Reținem substructura acestui paralelism curios dar foarte interesant pentru compoziția textului nostru:

A_1
5 Multe fete-s pe pământ,
6 Da' ca mândra mea nu sunt.
7 .....

A_2
8 .....
9 Multe stele-s luminoase,
10 Da' ca luna nu-s frumoase,

Scanned with CamScanner

A_3 { 11 Multe stele
'S frumușele
12 Da' ca luna
Nu-i nici una.

Acest tip, aparent curios, de paralelism cumulează, în cadrul mesajului artistic, două funcții: una primordială, specifică întregii poezii populare, de structurare a discursului poetic, și alta, subordonată primeia și exercitându-se, în speță pentru textul nostru, pentru a sublinia interferența dintre cele două planuri pe baza căreia se realizează, în mare parte, funcția artistică a discursului: desfășurarea unui proces de metaforizare menit să închege portretul moral și fizic al iubitei.

La rândul ei, întreruperea semnalată în succesiunea termenilor acestui paralelism cumulează și ea două funcții: una în planul stilisticii, întrucât frustrează o așteptare, și alta în planul structurii lui, realizând medierea opoziției celor două planuri, funcție pe care am comentat-o mai sus.

În fapt, întreaga poezie se încheagă pe un joc de opoziții (*lume :/: puică*, de două ori: *fete :/: mândra; stele :/: lună*, de două ori) început în planul terestru și continuat firesc în cel nonterestru. Aceste opoziții se sprijină, din punct de vedere sintactic, atât pe raporturi de subordonare (concesiv, în primele două distihuri), cât și de coordonare (adversativ, în paralelismul ternar evidențiat mai sus). Construirea propoziției principale la forma negativă accentuează unicitatea ființei iubite în opoziție netă cu restul lumii care, oricât de largă și oricât de diversă, nu poate oferi un exemplar similar. În plus, ideea unicității fetei iubite este susținută și de frecvența, în versul final al secvenței II, a consoanei nazale *n* care se asociază des cu sugestia negației[1]: *Da' ca luna nu-i nici*

[1] Cf. și Ladislau Galdi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Editura Univers, București, 1976, p. 327.

Scanned with CamScanner

una, întărind astfel enunțul negativ ce singularizează obiectul pasiunii erotice a îndrăgostitului. Esența cântecului, aceasta și aici, este subliniată definitiv, după ce restul discursului poetic o afirmase și revenise asupra ei, întărind-o prin mijloace poetice adecvate. De aceea, versul citat de noi și comentat și din punct de vedere eufonic, vers care, în cadrul paralelismului a cărei poziție finală o ocupă, sintetizează, de fapt, întregul discurs esențializându-i înțelesul și valorizindu-i funcția, se detașează în rândul celorlalte.

Ideea poetică a cântecului este susținută de frecvența insistentă a unor cuvinte decisive pentru realizarea imaginii. Cuvântul de insistență al primei secvențe este cel al cărui semantism circumscrie obiectul pasiunii îndrăgostitului: *puica, puica, mândra*, îndeplinind în plan sintactic funcția de circumstanțial de mod comparativ. Celelalte elemente ale opoziției, revenind, în mod firesc, tot de atâtea ori în text *(lumea, lumea, fete)* sunt substantive în cazul nominativ. Substantivele din prima serie, aflate într-un caz oblic, sunt însă marcate față de cele din a doua serie prin prezența adjectivelor posesive *mea*. Aceasta este situația în planul real. În planul metaforic-cosmic comparațiile se debarasează, progresiv, de orice determinant. În primele trei versuri ale segmentului (distihul și primele două emistihuri), subiectele aflate în opoziție *(stele)* sunt determinate în plan sintactic prin numele predicative: *luminoase, frumoase, frumușele*. Luna, însă, care, ca metaforă, corespunde mândrei din planul terestru, nu mai are nevoie de nici o determinare, sintetizând, prin unicitatea ei cosmică, unicitatea iubitei îndrăgostitului. Dealtfel, ultimele două versuri (cele patru emistihuri), care acumulează cel mai mare coeficient de emotivitate, sunt, în planul structurii versului, ele însele marcate de prezența cezurii și, respectiv, a rimei interioare, mai precis cezura este pusă în relief de rima interioară *stele-frumușele; luna-una*. Nu întâmplător, probabil, ideea de unicitate, de care vorbeam mai sus, este subliniată și prin poziția pertinentă – la

Scanned with CamScanner

rimă – a celor două cuvinte *(luna-una)* care acumulează în gradul cel mai înalt această idee.

Strângând acum firele observațiilor făcute, constatăm interferența, într-o strânsă colaborare, a diferitelor niveluri ale textului. Structura lui se subordonează funcțiilor diferitelor părți și relațiilor ce se pot stabili între ele. Primele trei distihuri înfiripă un proces de poetizare a iubitei circumscris, deocamdată, planului real. Al treilea distih intră într-un raport de echivalență cu distihurile 5 și 6 pe baza unui paralelism sintactic perfect al cărui prim termen aparține planului real, iar ultimele două celui metaforic-cosmic. Primei secvențe care, la nivelul conținutului, închide o afirmație ce declanșează procesul de metaforizare, îi răspunde la sfârșit o terțină (secvența III) ce închide discursul poetic printr-o concluzie-motivare deopotrivă referindu-se la planul real și la cel cosmic.

Distihul al patrulea împarte discursul în două, având funcția de a lega cele două planuri în care jocul metaforizării capătă concretețe. Din punct de vedere retoric, acest distih este o comparație propriu-zisă care stă între afirmațiile din prima secvență și metaforele din cea de a doua. Elementele reale și cosmice conținute în acest distih fac ca trecerea de la terestru la extraterestru, de la constatare la metaforă, să se facă progresiv, întregul proces de poetizare alcătuindu-se armonios, fără distingerea foarte netă a etapelor lui. Astfel, se poate afirma, fără echivoc, că procesul de metaforizare începe de la un coeficient zero în planul terestru, trece printr-un stadiu intermediar sub formă de comparație, pentru a se „maturiza" în planul metaforic-cosmic. La toate acestea trebuie adăugate observațiile care converg spre alcătuirea tabloului eufonic general al textului, de la frecvența unor consoane sau vocale până la expresivitatea fonetică a rimelor și a rimelor interioare.

Scanned with CamScanner

Câte paseri sunt pe lume...*

I	1	a	1. Câte paseri sunt pe lume
			2. Toate cină și s-alină,
		b	3. Numai eu n-am ce cina
			4. Și n-am unde m-alina,
	2	a	5. Că mi-i cuibul lângă drum
			6. Sub o tufă de alun.
		b	7. Câți oameni pe drum trecea
			8. Toți în cuibul meu zvârlea.
II	3	a	9. Deci eu rău m-am supărat
			10. Și cuibușul mi-am mutat
		b	11. În vârful muncelului,
			12. Sub crengile bradului,
			13. Unde-i drag voinicului.
	4	a	14. Dar și-aicea nu-i alin,
			15. Nici scăpare de-al meu chin,
		b	16. Căci brazii se clătina
			17. Și mereu se legăna.
III	5	a	18. – De ce voi vă clătinați
			19. Și mereu vă legănați,
		b	20. Cu vânt și fără de vânt,
			21. Cu crengile la pământ ?
	6	a	22. – Cum să nu ne clătinăm
			23. Și să nu ne legănăm,
			24. Când vin meșteri de la țară
			25. Cu securi și cu topoară
		b	26. Ca pe noi să ne doboare,
			27. Să ne-ncarce pe trei cară,
			28. Să ne ducă jos la țară
			29. Să ne facă temnicioară,
			30. Temnicioara robilor,
		c	31. Lacrimă măicuțelor
			32. Și blestem măicuțelor.**

---

* Comentariu pe text publicat în vol. *Limba și literatura română în liceu*, apărut sub egida revistei „Transilvania", Sibiu, 1988, pp. 223-225.

** *Flori alese din poezia populară – poezia lirică*, vol. I, B.P.T., Editura pentru Literatură, 1967, p. 107, text 121.

Scanned with CamScanner

Privită global, tema cântecului ales de noi este aceea a înstrăinării, realizată artistic printr-o foarte măiestrită țesătură de motive poetice. Cercetarea textului sub raport compozițional va pune în evidență acest lucru.

Prima parte (versurile 1-8) conține o meditație „filozofică" pe *motivul singurătății* omului în lume, realizată prin metafora pasăre-om și susținută de o serie de opoziții: *toate / eu; lume / unde,* adverb relativ care lasă în suspensie locul în colectivitate al omului izolat. Secvența a doua a acestei prime părți (versurile 5-8, distihurile **2 a** și **2 b**) cuprinde tocmai elementele descriptive ale metaforei de care vorbeam (dezvoltată aici prin *motivul cuibului*), punând totodată premisele evoluției ulterioare a logicii poetice a textului. Astfel, distihul **2 a** va intra în opoziție cu secvența 3 (versurile 9-13: un distih și o terțină) aparținând părții a doua (versurile 9-17): *cuibul lângă drum /în vârful muntelui* – lume robită/lume liberă, amintind *motivul haiduciei:* „Unde-i drag voinicului". Secvența 4 (versurile 14-17) introduce un nou motiv *(ce te legeni),* dezvoltat pe deplin abia în partea a treia (versurile 18-32), motiv poetic devenit celebru prin semnificația profund filozofică conferită de elegia eminesciană.

Partea a treia dezvoltă motivul *ce te legeni* în modul consacrat, uzând adică de schema compozițională întrebare-răspuns, dar pe un conținut pregnant social. Secvența 5 (versurile 18-21) alcătuită din două distihuri, reprezintă întrebarea, fiind oarecum un loc comun al acestui motiv. Mult mai interesantă, mai bogată artistic, este secvența 6 (versurile 22-32), reprezentând răspunsul și alcătuită din trei grupaje de versuri: un distih (**6 a**), șase versuri la monorimă (**6 b**) și o terțină (**6 c**). Între aceste trei grupaje, dacă **6 a** constituie începutul motivării fenomenului legănării, expresie poetică elegiacă a unui destin tragic, subsecvența **6 b** are un conținut epico-descriptiv, detaliind faptic perspectiva sumbră a brazilor predestinați să devină temniță. O formidabilă împletire de motive, care scapă unei lecturi grăbite, se pro-

Scanned with CamScanner

duce în această a treia parte: motivele *înstrăinării* și *haiduciei* (de fapt al înstrăinării prin haiducie) antrenează motivul *ce te legeni*, a cărui cauzalitate e reprezentată tocmai de haiducie, de unde deducem nota elegiac-tragică a individului care, negăsindu-și loc în colectivitate, se haiducește, asumându-și un șir de rigori, inclusiv pe cele – posibile – ale detenției (*motivul temniței*), toate datorate unei societăți în care e nevoit să trăiască lipsit de posibilitățile împlinirii sale umane.

Însă cea mai mare bogăție lirică se concentrează în terțina finală (**6 c**). Folosindu-se, pentru trecerea de la un conținut epico-descriptiv (**6 b**) la unul elegiac-metaforic (**6 c**), de o construcție de tip anadiploză (reluarea la începutul versului următor – versul 30 – a aceluiași cuvânt de sfârșitul versului anterior – versul 29 – *(temnicioară)*, intuiția artistică a poetului anonim concentrază, în ultimele două versuri, un dureros conținut liric vizând consecințele înstrăinării prin haiducie. Aceste consecințe dramatice sunt comunicate prin două admirabile apoziții metaforice: temnicioara robilor e *lacrimă* pentru fata iubită și *blestem* pentru măicuță.

Funcția poetică a părții a treia este încă mai bogată. Aici, prin motivul *ce te legeni*, se ambiguizează motivele poetice din primele două părți. În plus, sub raport structural, această ultimă parte reprezintă trecerea de la un plan de referință la altul. În primele două părți, acesta este planul eului poetic; în ultima, planul de referință e cel al naturii. Trecerea dintr-un plan în altul se realizează prin *transferul liric* de la om la natură, procedeu atât de frecvent în lirica și, în general, în literatura populară. E satisfăcută astfel nevoia transfigurării poetice, act atât de necesar oricărui fapt artistic, atât de necesar încât, în absența lui, nici nu poate fi imaginată arta în general. Prin terțina finală se revine însă în planul uman *(Lacrimă mândruțelor / Și blestem măicuțelor)*, astfel că structura textului se încheagă pe acest joc de planuri referențiale: de la om la natură și, de aici, înapoi la om.

Scanned with CamScanner

Se impun câteva concluzii care să limpezească mai ales felul în care se realizează țesătura de motive care contribuie la constituirea complexului de sentimente comunicat de cântec.

Prima propoziție ce se cere reținută este că realitatea lirică nu se circumscrie unui plan de referință unic, ci se dezvoltă pe un ingenios joc de planuri referențiale, după cum am precizat.

În al doilea rând, trecerea de la un plan la altul este facilitată de motivele poetice folosite de creatorul anonim. Suntem în preajma unei probleme cardinale a procesului de creație și variație în folclor, mai precis problema închegării unui cântec nou din motive care mai apr și în alte cântece. Or, această strânsă, organică relație între diferitele planuri pe care poetul popular își desfășoară expresia lingvistică a sentimentului său se sprijină solid pe structura atât de diversă a motivelor ce intră în alcătuirea și realcătuirea unui cântec, proces cunoscut în folcloristică sub denumirea de *contaminare*. Ce ne-a arătat, în acest sens, analiza compoziției textului nostru? Întâi, că limita unui motiv poetic nu coincide cu sfârșitul unei părți a discursului poetic. Dimpotrivă, joncțiunea motivului *cuibului* cu motivul *ce te legeni* are loc în chiar miezul părții a doua, acolo unde se consumă ultimele versuri ale primului motiv (secvența 3) și unde apar primele versuri ale celui de al doilea motiv (subsecvența **4 b**): *Căci brazii se clătina / Și mereu se legăna*. Secvența 4 (versurile 14-17) ține deci, prin apartenența la ideea poetică și la construcția sintactică (o singură frază), de partea a doua și, prin conținutul ei referențial, de partea a treia. Așadar, cele două motive nu se separă, ci se corelează în cadrul unei aceleiași părți. (Aceeași „tehnică" poate fi ușor sesizată în vehicularea laitmotivului *cuibului* care apare în secvența 2 din prima parte și în secvența 3 din partea a doua). În același timp, simpla evidențiere a structurii textului ne-a relevat secretul contaminării care, așa cum am putut

Scanned with CamScanner

vedea, nu înseamnă o aglutinare hazardată de motive. Pledează pentru aceasta nu numai arhitectonica textului, ci și sintaxa lui, cele două motive aflânsu-se într-un raport de coordonare stabilit de conjuncția *dar*, care, prin valența ei adversativă, strămută meditația pe o altă fațetă a aceleiași teme: soarta omului înstrăinat cu neliniștile lui rău-prevestitoare. În fine, legătura indestructibilă între cele două motive este pregătită și susținută și de o relație de opoziție lexicală-semantică: cuvintele *alin / chin* nu au doar rostul de a rezolva problema rimei, ci îndeplinesc funcția unui semn care anunță ceva grav, în speță povestea tristă (ca metaforă) a brazilor ce vor ajunge temniță pentru individul înstrăinat prin haiducie.

Câte cară cu povară...*

I
- 1
  - 1 Câte cară, cu povară
  - 2 Toate suie și coboară,
  - 3 Numai carul bădiții
  - 4 Șade-n dealul Bistriții
  - 5 Și badea-și bate boii!
- 2
  - 6 Lasă-i, bade,
    Nu-i mai bate!
  - 7 Că chiar de i-ai omorî,
  - 8 De-acolo nu i-i porni.

II
- 3
  - 9 Eu pe tine te-am legat
  - 10 Cu trei paie de la pat,
  - 11 Cu trei peri de lup turbat,
  - 12 Cu aschiuță
    Din portiță,
  - 13 Cu păr galben din cosiță,
  - 14 Când ție ți-am fost drăguță.

---

* În *Folclor literar*, vol. II, Universitatea din Timișoara, 1968, pp. 131-136.

Scanned with CamScanner

III
5
15 Că tu tare te-ai jurat
16 Când întâi m-ai sărutat:
6
17 Până soarele va fi,
18 Pe mine nu mi-i urî !
19 Până luna-n cer va sta,
20 Pe mine nu mi-i lăsa.
7
21 Tu, bădiță, ai mințit
22 Că pe mine m-ai urât.*

Un prim segment cuprinde un distih, în care primul vers este, la rândul lui, alcătuit din două emistihuri, și o terțină. Segmentul e un fel de punere în temă, o luare de cunoștință despre o anumită situație, făcută cu detașare, la un mod neutru. În plan gramatical-sintactic, această comunicare se realizează printr-un șir de propoziții principale, mesajul neavând nevoie de nuanțări. Nici chiar în al doilea segment, cuprinzând două emistihuri și un distih (versurile 6-8), nu intervin elemente subiective pregnante, versurile conținând un simplu avertisment dat flăcăului în legătură cu zădărnicia încercărilor lui de a urni din loc carul înțepenit. Se poate afirma totuși că adresarea directă, introdusă odată cu acest al doilea segment al primei părți, anunță într-un fel natura subiectivă ulterioară a mesajului, secvența funcționând, din acest punct de vedere, ca o cratimă între prima și a doua parte. Interesant, pentru construcția acestei părți a cântecului, este modul cum scade, aproape la jumătate, numărul versurilor din segmentul al doilea față de primul, scurtându-se astfel un ocol, poate prea mare altfel, premergător acordului liric centrul, dar păstrându-se totuși simetria între cele două segmente: o simetrie de tipul celei între catrenele și terținele unui sonet. Astfel, unui distih și unei terține, în segmentul întâi (versurile 1-5), îi corespund un stih (două emistihuri) și un distih.

---

* *Flori alese din poezia populară – poezia lirică*, vol. I, B.P.T., Editura pentru Literatură, 1967, p. 194, text 250.

Scanned with CamScanner

Sunt de făcut câteva observații și la nivel eufonic încă pentru această primă parte. E de remarcat, de pildă, aliterația unor consoane explozive sonore *(b, d)* sau surde *(t)* în versurile 5 și 6, care se amplifică, mărind efectul sonor – auzul receptorului este parcă biciuit de emiterea acestor foneme – prin reluarea, în versul 6, a quasi acelorași sintagme din versul 5, dar organizate pertinent într-o repetiție simetrizată:

Și badea-și bate boii!
Lasă-i bade, / nu-i mai bate!

Aliterația este aproape onomatopeică, mai ales în primul vers, unde alternanța lui *b* cu *d* sau cu *t* reproduce parcă loviturile administrate de flăcăul îndârjit animalelor.

Cele două segmente discutate, luând în considerare conținutul și funcția lor în economia discursului poetic, constituie prima parte a cântecului ale cărui elemente denotative rămân într-un plan referențial neutru profan.

Observația devine mai convingătoare dacă considerăm o a treia secvență (versurile 9-14) acoperită de două terține, cu mențiunea că primul vers din a doua terțină este marcat prin cezură. Întregul discurs poetic este, de fapt, o succesiune de motivări în care secvența care succede explicitează secvența care precede. Secvența 3 este, de aceea, o explicitare a situației anunțate în secvența 1, numai că această motivare nu începe brusc, cu versul *Eu pe tine te-am legat*, ci este introdusă de avertismentul acoperit de secvența 2. Astfel, aceasta devine numai o cale de trecere la o nouă sferă de referință, cea magică, secvența 3 conținând, în fapt, un act de vrăjitorie. Segmentul e realizat printr-un paralelism enumerativ, care pe măsură ce se epuizează câștigă în tensiune sufletească. Mai exact, prima terțină enumeră elementele magice mai mult sau mai puțin intime fetei îndrăgostite: *paie de la pat, peri de lup turbat*, aceste elemente sugerând, într-un mod colateral, mai mult intensitatea pasiunii decât malignitatea actului *legării*. Începând cu primul vers din terțina a

Scanned with CamScanner

doua, marcată, cum spuneam, prin cezură, participarea afectivă a fetei este, în mai mare măsură și într-un mod mai direct, supusă pasiunii, obiectele magice enumerate în continuare fiind, concomitent, lucruri din universul iubirii, cândva viabile, a celor doi: *aşchiță din portiță, păr galben din cosiță*. Nici chiar această succesiune a elementelor magice nu e făcută întâmplător, lucrurile aparținând universului dragostei stinse mergând din ce în ce mai adânc către ființa intimă a fetei.

Este uimitor de echilibrat construită această a doua parte a cântecului, aici fiind concentrată toată ponderea emoțională a sentimentului. Întâi, pentru că această parte se circumscrie exact planului magic până și în construcție. Să se observe, în acest sens, simetria perfectă, am zice simultan pe orizontală și pe verticală, subiectiv și obiectiv urmărită, a primei terține. Fatidicul împrumutat magiei este redat prin construcția ternară a grupajului de versuri și întărit de numărul trei al elementelor intrate în competiția realizării legăturii: „*trei* paie de la pat", „*trei* peri de lup turbat". Apoi, pentru că starea afectivă de profundă trăire a sentimentului reactualizat este perfect susținută de semantismul lexicului folosit. Este un semantism complex, încărcat de nuanțe, circumstanțial, cerând folosirea frecventă a diminutivelor: *aşchiță, portiță, drăguță,* slujită în același timp de fonetismul acestor diminutive. Toate celelalte, dar mai ales această *aşchiță,* în care predomină fonemele consonantice fricative, dă întregii terține un ton șoptit, oftat, de mare taină sufletească, de inexprimabilă bogăție a sentimentului confesat. Pe de altă parte, aliterația lui *ț* dispersat de-a lungul terținei versurilor 12-14 dar concentrată în versul *Când ție ți-am fost drăguță* poate fi asimilată ideii de dezaprobare pentru gestul la care a fost constrânsă fata. Observația pare să aibă și mai mult temei dacă luăm în considerare aliterația lui *t* din versul *Că tu tare te-ai jurat* care poate fi asociată, la rândul ei, sugestiei unei stări de mânie reținută din partea fetei înșelate.

Scanned with CamScanner

În fine, să remarcăm, în încheierea analizei acestei a doua părți, că între prima parte, circumscrisă unei sfere de referință profane și a doua, denotată într-un plan magic, există o relație nu de opoziție, ci una de succesiune-motivare.

O ultimă parte a textului cuprinde versurile 15-22. Cum e de așteptat, avem de a face cu niște secvențe-motivări. O primă secvență cuprinde un distih invocând tot magia, prin referire la jurământul iubitului. Prin aceasta el aparține planului magic din partea a doua a textului, dar funcția acestui distih este de a introduce motivarea propriu-zisă a părții a doua. Trebuie așadar să vedem în prezența și conținutul acestui distih un rost compozițional, de propulsare, spre noi conținuturi, a discursului poetic, așa cum se încheagă el în intențiile sale artistice și în realizarea concretă a acestora.

Autoimprecația ca atare se constituie prin referirea la elemente cosmice, organizate în două paralelisme sintactice quasi perfecte cuprinse în două distihuri. Să remarcăm faptul că prezența elementelor cosmice are un rol precis, aceste elemente sugerând veșnicia, deci implicit trăinicia sentimentului pentru care flăcăul se leagă prin jurământ. Implicarea acestor entități veșnice într-o împrejurare firesc perisabilă (dragoste, jurământ etc.) potențează opoziția jurământ :/ călcarea jurământului, sporind astfel gravitatea vinei pentru care a fost pedepsit flăcăul. Jurământul o dată călcat, se declanșează toate celelalte motive: înțepenirea carului, *legarea*, ca și încheierea cântecului printr-un distih-concluzie.

Rezumată, structura compozițională a acestui cântec ar fi următoarea: *prima parte*, un cadru inițial împrumutat epicii, expunând o stare de fapt: motivul folcloric al înțepenirii carului (plugului), exprimată cu detașare într-un plan de referință profan. Această primă parte cuprinde și un început de motivare a stării comunicate; *a doua parte* este motivarea propriu-zisă a situației inițiale, o explicitare realizată pe baza unui plan magic de referință și care

Scanned with CamScanner

comprimă întregul lirism al cântecului. Această a doua parte intră într-o relație de succesiune cu prima și într-un raport foarte interesant, după cum vom vedea, cu a treia; *a treia parte* este, în același timp, o motivare a părții a doua și cauza întregului discurs poetic. Corelarea ultimelor două părți se face printr-un raport invers între cauză și efect. De fapt, toată valoarea artistică a cântecului stă, sub aspect compozițional, deci lăsând la o parte precizările aparținând altor niveluri, în structurarea părților lui. Cântecul constituie verbalizarea schemei, raportului cauză-efect. Numai că textul nu expune, cum ar fi normal, întâi cauza și apoi efectul, ci reface drumul invers, mergând de la efect la o primă cauză, intermediară, și apoi, de la un efect-cauză, la cauza ultimă a efectelor. Cu alte cuvinte, motivul înțepenirii carului este efectul legării, dar această cauză este la rândul ci efectul încălcării jurământului de dragoste. Această intervertire a elementelor raportului dă poetului popular posibilitatea să organizeze într-un mod aparte, insolit, stările lui afective.

Fără să conțină un strat metaforic foarte bogat, pentru că se menține la un ton de relatare, textul nu e străin de asemenea conotații. Însăși magia este, la urma urmei, un caz de transfer de sens, relatarea actului ca atare, prin detalierea lui, presupunând substituirea unei realități cu implicații ambigue ea însăși – carul nu se urnește din loc din motive necunoscute într-o primă instanță – cu o alta, rezultat al imaginației prodigioase a fetei părăsite: cea magică. Chiar dacă această realitate magică n-ar constitui decât o explicitare – și nu o substituire – a unei realități date și încă am avea a face cu un text de mare finețe semantică și de mare bogăție emoțională.

*

* *

Pe baza analizelor de mai sus se pot face câteva observații generalizatoare care, credem, vor limpezi și mai mult

Scanned with CamScanner

atât modul în care se desfășoară procesul de poetizare a unei teme lirice în folclor, cât și valoarea implicată de acest proces.

Întâi, este de observat că efectul poetic al acestor texte, evaluat din perspectiva structurii compoziționale, rezultă din nonunicitatea planurilor de referință. Ideea poetică nu trenează într-o sferă referențială nici îngustă nici închisă, ci se reface, de fiecare dată, din interferența planului real, imediat, contingent, cu un plan nonreal, extra-real, transcendent: un plan de referință terestru se opune, în textul al doilea, unui plan cosmic și poetul popular își exprimă întreaga fremătătoarea lui bogăție sufletească în relație cu fata îndrăgită; unei sfere de referință profane îi succede, în textul de față, una magică, iar acesteia îi urmează un plan cosmic. Această expansiune referențial-poetică depășind limitele contingentului este caracteristică pentru o bună parte din creația artistică folclorică și ea ține de modurile de existență ale artei populare, de fenomenul metaforizării și semantizării realității, cu un cuvânt mai larg-cuprinzător de reprezentarea conștiinței umane în artă.

A doua observație ce se poate face trebuie să aibă negreșit în vedere felul concret în care se realizează trecerea de la un plan la altul, de la o sferă de referință la alta. Analiza ne-a demonstrat că, pentru cele 4 texte, părțile sunt sudate între ele prin pasaje lingvistice de o precisă funcționalitate: să le articuleze măiestrit și nu doar să le aglutineze.

Această strânsă, organică relație între diferitele planuri pe care poetul popular își desfășoară expresia sentimentului său, poate fi folosită, în datele ei metodologice, în considerarea procesului de creație și variație a cântecelor lirice, în structurarea atât de diversă a motivelor ce intră în alcătuirea și realcătuirea lor, în desprinderea straturilor semantice care le pun în valoare conținutul emoțional, în relevarea particularităților eufonice care le susțin.

Scanned with CamScanner

EPICĂ POPULARĂ ÎN VERSURI

MIORIȚA*

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean
Și unu-i vrâncean.
Iar cel ungurean
Și cu cel vrâncean,
Mări, se vorbiră,
Ei se sfătuită,
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel moldovan
Că-i mai ortoman
Ș-are oi mai multe,
Mândre și cornute.
Și cai învățați,
Și câni mai bărbați!...
Dar cea mioriță
Cu lână plăviță
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace
Iarba nu-i mai place.
„– Mioriță laie,
Laie bucălaie,
De trei zile-ncoace
Gura nu-ți mai tace!
Ori iarba nu-ți place,
Ori ești bolnăvioară,
Drăguță mioară?"
„– Dragutule bace!
Dă-ți oile-ncoace
La negru zăvoi,
Că-i iarbă de noi
Și umbră de voi;
Stăpâne, stăpâne,
Îți cheamă ș-un câne,
Cel mai bărbătesc
Și cel mai frățesc,
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare**

---

* O versiune sintetică a acestui studiu a fost, inițial, capitol în *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XI-a (în colaborare cu Maria Pavnotescu), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979; ediția a II-a, 1982, pp. 11-18.

** Text transcris din Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, Editura pentru Literatură, 1965, vol. I. pp. 101-104.

Scanned with CamScanner

Baciul ungurean
Și cu cel vrâncean!"
„– Oiță bârsană,
De ești năzdrăvană
Și de-a fi să mor
În câmp de mohor,
Să-i spui lui vrâncean
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii,
Să-mi aud cânii.
Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag!
Fluieraș de os,
Mult zice duios!
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate
Prin ele-a răzbate
Ș-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge!
Iar tu de omor
Să nu le spui lor.
Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la numa mea
A căzut o stea;
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa;
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași;
Preoți munții mari,
Paseri lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii!
Iar dacă-i zări,
Dacă-i întâlni
Măicuță bătrână
Cu brâul de lână,
Din ochi lăcrimând,
Pe câmpi alergând,
Pe toți întrebând
Și la toți zicând:
Cine-au cunoscut,
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel
Tras printr-un inel?
Fețișoara lui,
Spuma laptelui;
Mustețioara lui,
Spicul grâului;
Perișorul lui,
Pana corbului;
Ochișorii lui,
Mura câmpului!...
Tu, mioara mea,
Să te-nduri de ea
Și-i spune curat
Că m-am însurat
Cu-o fată de crai,
Pe-o gură de rai.
Iar la cea măicuță
Să nu-i spui, drăguță,
Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut nuntași
Brazi și păltinași,
Preoți, munții mari,
Paseri lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii!...

Scanned with CamScanner

Când un motiv folcloric (o temă, o operă literară) ca *Miorița* trăiește în conștiința populară sub cele mai diverse specii literare folclorice, de la doină și colind la baladă, și în peste 900 de variante, când, pe de altă parte, exegeza mioritică numără mii de pagini, în cele mai diferite modalități de abordare, de la simpla intervenție sau comunicare la studiul de câteva zeci sau sute de pagini, când, în fine, o atare temă sau operă literară este atât de profund implicată în definirea spirituală a poporului român, atunci, fără îndoială, noțiunile *motiv, temă* sau *operă* nu mai acoperă în întregime realitatea artistică și etnografică respectivă și se simte nevoia unui concept mai larg. Încât, credem că se poate vorbi nu atât despre *motiv, temă* sau *operă*, ci de-a dreptul despre fenomenul mioritic.

Intuiția că se află în fața unui fenomen care depășește valoarea unui bun folcloric comun au avut-o descoperitorii înșiși ai *Mioriței*, Alecu Russo și Vasile Alecsandri, la jumătatea veacului al XIX-lea. S-a justificat, apoi, într-un secol și jumătate de adâncite cercetări, entuziasmul celor doi. Russo, de pildă, o socotea cea mai frumoasă epopee pastorală din lume, drept care poeți ai lumii ca Vergiliu ori Ovidiu „s-ar fi mândrit, cu drept cuvât, dacă ar fi compus această minune petică".

Mai târziu, G. Călinescu avea să așeze creațiile din ciclul mioritic în rândul miturilor fundamentale ale peisajului spiritual românesc considerând reprezentativă această temă pentru etica „individului român".[1]

Creație orală, *Miorița* face parte din rândul acelor plăsmuiri privilegiate ale literaturii universale care sintetizează experiențe de viață milenară, pentru a le ridica, prin transfigurare artistică, la rang de valoare general-umană și, prin aceasta, etern-durabilă. De aceea, nici nu se poate face o

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Fundației Regale, 1941, p. 61-65.

Scanned with CamScanner

datare, oricât de aproximativă, a nașterii temei mioritice, ea rămânând – ca temă, cristalizată apoi în operă literară – rezultatul unui îndelungat proces de contaminări succesive între temele și motivele majore ale folclorului românesc, proces putând, eventual, acoperi întreaga existență, în spațiu și timp, a literaturii noastre populare. Stă mărturie numărul mare – aproximativ 1000 – de variante sub care ne-a parvenit.

Despre importanța *Mioriței* pentru definirea particularităților culturii și spiritualității românești, Mircea Eliade va afirma, la rândul său, că „balada reprezintă, pentru cultura românească, în același timp o problemă de fololor și de istorie a spiritualității populare și un capitol central în istoria ideilor".[1] Tot el vorbește de o solidaritate unanimă a poporului român în jurul valorilor poetice, ritualice ori filozofice ale baladei, ceea ce face ca *lumea mioritică* să fie „simțită de popor ca un univers deosebit și incomparabil".[2] Pe de altă parte, răspândirea, prin intermediul manualelor școlare, a variantei Alecsandri și-a demonstrat fertilitatea în mediile folclorice, dovedind: „1) că perfecțiunea literară a versiunii lui Alecsandri nu contrazice canonul estetic popular; 2) că procesul creator, început cu secole în urmă, continuă și în zilele noastre; 3) că și revalorizările mai recente ale baladei în cultura română modernă se înscriu pe aceeași direcție a procesului creator și, într-un fel, îl prelungesc".[3]

Fie și numai atâtea, aceste considerente justifică pe deplin, oricând, o revenire asupra numeroaselor probleme suscitate de fenomenul mioritic, în primul rând asupra

---

[1] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 227.

[2] *Ibidem*, p. 238.

[3] *Ibidem*, p, 250.

Scanned with CamScanner

acelora privitoare la geneza, morfologia, tipologia, dar mai ales asupra semnificațiilor baladei, semnificații comunicate nouă, celor de azi, prin intermediul unui bun artistic textualizat, adică pe cale estetic-literară, fiind deci vorba de o capodoperă poetică rezultată, cum se va vedea, din transfigurarea artistică a unui complex ritualic. Nu va fi, de aceea, credem, lipsit de interes să trecem aici în revistă câteva din reperele bogatei exegeze mioritice.

Prima încercare tranșantă asupra sensurilor și valorii naționale ale *Miorțtei* îi aparține lui Jules Michelet, cu prilejul traducerii în limba franceză, la numai patru ani după publicarea ei de către Alecsandri, în 1852. El va prefigura prima coordonată exegetică majoră în jurul baladei: interpretarea fatalistă a atitudinii ciobanului în fața morții. Michelet vede în această atitudine semnul „unei prea ușoare resemnări. Și din nefericire, continuă el, aceasta este o trăsătură națională. Omul nu luptă împotriva morții; n-o respinge: o primește cu seninătate pe această regină, mireasă a lumii, și săvârșește, fără să murmure, nunta. Abia ieșit din natură, dulce i se pare deja să se reîntoarcă în sânul ei".[1]

Către 1940, acest punct de vedere avea să atingă apogeul prin eseurile lui Dan Botta[2] și Liviu Rusu[3] și prin

---

[1] Jules Michelet, *Legendes democratiques du Nord*, Paris, 1854, p. 342. Apud: Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 227.

[2] Vol. *Limite*, București, 1936.

[3] *Le sens de l'existente dans la poésie populaire roumaine*, Paris, 1935. Nu e fără importanță a semnala aici că Liviu Rusu va republica eseul despre Miorița și Ciobănașul în 1967, într-o carte (*Viziunea lumii în poezia noastră populară. De la resemnare la acțiunea creatoare*, București, Editura pentru Literatură, 1967) în care pasivitatea și resemnarea nu i se par singurele caracteristici ale poporului român, ele completându-se cu dinamismul și atitudinea constructivă. Cartea are, de altfel, trei mari secțiuni, semnificativ intitulate: *„Homo contemplativus"*, *„Homo activus"* și, respectiv, *„Homo constructivus"*.

Scanned with CamScanner

construcția de înaltă speculație filozofică a lui Lucian Blaga din *Spațiul mioritic*.[1]

Teoria fatalistă fusese combătută, între timp, în încercările lui Dumitru Caracostea care, în 1933, ajungea la concluzia următoare: „În poporul nostru, a cărui îndeletnicire de căpetenie era păstoritul, a circulat, într-o epocă străveche, în care limba românească nu era diferențiată în dialecte, un caracteristic cântec liric, în care se exprima dragostea de îndeletnicirea păstorească, așa încât, și după moarte, păstorul ar fi vrut să aibă ceva din ceea ce a fost îndeletnicirea lui în viață. *O stare socială de completă adaptare la muncă și un sentiment clasic de afirmare optimist*".[2] (s.ns. A. Gh. O.) Dar Caracostea infirma și teza nașterii poemului mioritic dintr-o întâmplare reală circumscrisă transhumanței, localizată temporal în secolul al XVIII-lea (N. Iorga)[3], sau din rivalitatea economică dintre păstori (Ovid Densusianu).[4]

Un moment nou în exegeza mioritică aduce folcloristul muzicolog Constantin Brăiloiu care, într-un succint studiu, *Sur un ballade roumaine: La Mioritza*[5], leagă nașterea baladei de eresurile și riturile din cadrul ceremonialului înmormântării la români. Este vorba de neutralizarea pericolului ca mortul să devină malefic pentru comunitatea celor vii prin întoarcerea lui printre ei, sub formă de strigoi, săvârșindu-se anumite rituri funebre. De aici nevoia ca morților nelumiți, nenuntiți, să li se organizeze ceremonialul înmormântării sub forma unei nunți. Încât versurile din testamentul ciobanului mioritic „nu exprimă nici voința

---

[1] București, 1936. În *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 119-258.

[2] *Balada populară română*, curs litografiat, București, 1933, p. 777.

[3] *Balada populară română. Originea și ciclurile ei*, Vălenii de Munte, 1910.

[4] *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1922.

[5] Geneva, 1946.

Scanned with CamScanner

renunțării, nici beția neantului, nici adorația morții, ci exact contrariul lor, pentru că în ele se perpetuează memoria gesturilor originare de apărare a vieții".[1]

Contribuția exegetică majoră a ultimelor trei decenii, cu ambiție de sinteză integratoare, aparține lui Adrian Fochi, printr-o carte masivă de peste 1000 de pagini.[2] Mergând pe urmele lui Densusianu și Caracostea, Fochi își propune identificarea riguroasă a temelor ce se întrețes în textul mioritic. Constată, pe această cale, că singurul nucleu tematic comun, deopotrivă, întregii geografii folclorice a *Mioriței* (Moldova, Muntenia, Transilvania, Oltenia, Macedonia), precum și tuturor speciilor folclorice sub care aceasta circulă, adică baladei (prezentă peste tot, inclusiv în partea de sus a Transilvaniei), colindului și chiar cântecului de leagăn (specifice pentru Transilvania), este cel al *testamentului*, împrejurare din care se trage, firesc, încheierea că „*Miorița* se definește prin prezența obligatorie a acestui episod"[3]. Mai mult, episodul fiind prezent și la aromâni, rezultă că vechimea lui datează din perioada anterioară despărțirii în dialecte a limbii române.[4]

Într-un studiu finalizat în 1969 deja citat de noi[5], Mircea Eliade, valorificând exegeza mioritică anterioară, insistă asupra vechimii, eventual precreștine, a motivului mioritic fundamental, *testamentul ciobanului*, în două scopuri complementare. Întâi, pentru a demonstra vechimea precreștină și, în al doilea rând, pentru a scoate de aici argumente în vederea cristalizării convingerii sale științifice în legătură cu cele două coordonate interpretative majore și cea contrară

---

[1] *Op. cit.*, p.13.

[2] *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, București, Editura Academiei, 1964.

[3] Adrian Fochi, *Op. cit.*, p. 220.

[4] Cf. și: D. Caracostea, „*Miorița*" la aromâni, în *Omagiu lui Ioan Bianu*, București, 1927, p. 91-108.

[5] Vezi *supra*, p. 36, nota 2.

Scanned with CamScanner

acesteia, atitudinea activă față de viață ca expresie a optimismului popular.

„Ceea ce uimește în morfologia atât de bogată a *Mioriței*, constată Eliade, este structura cosmică a tuturor expresiilor legate de un substrat ritual. Nu numai cimitirul este absent, ci și satul și biserica."[1] În alt loc, dar oarecum în completarea aceleiași idei, citim: „...chiar în folclorul religios românesc creștinismul nu este al bisericii. Una din caracteristicile creștinismului țărănesc al românilor și al Europei orientale este prezența a numeroase elemente religioase «păgâne», arhaice, câteodată abia creștinizate. Este vorba de o nouă creație religioasă, proprie sud-estului european, pe care noi am numit-o «creștinism cosmic», pentru că, pe de o parte, ea proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale creștinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume."[2] Corelând conceptul de creștinism cosmic, așa cum îl definește în citatul de mai sus, și pe acela al teroarei istoriei, prin care înțelege neputința unui grup uman de a se opune unei amenințări militare sau politice devenite destin, Mircea Eliade vedea în răspunsul pe care păstorul îl dă amenințării cu moartea tocmai dovada capacității acestuia de a transforma o adversitate în contrariul ei. Altfel spus, „El reușește să *prefacă un eveniment nefericit într-o taină a nunții*, pentru că moartea unui tînăr păstor necunoscut se transformă în celebrări nupțiale de proporții cosmice..., preface nenorocul care-l condamnă la moarte într-un mister al tainei nunții maiestuos și feeric care, în cele din urmă, îi permite să triumfe asupra propriului destin."[3] (s. aut.).

---

[1] *Op. cit.*, p. 243.
[2] *Ibidem*, p. 246.
[3] *Ibidem*, p. 248.

Scanned with CamScanner

Mircea Eliade se disociază, așadar, atât de teza fatalismului cât și de aceea a optimismului, socotind a fi „în zadar să se caute „optimismul" *Mioriței* în dragostea păstorului pentru munca lui, sau în apărarea celor vii împotriva morților"[1], și conchizând: „Elementul esențial este constituit de *capacitatea de a anula consecințele aparent iremediabile ale unui eveniment tragic, încărcându-le de valori până atunci necunoscute* (s. aut.). Nu vom osteni niciodată spunând că un asemenea proces, departe de a trăda o resemnare pasivă, ilustrează dimpotrivă forța inegalabilă de creație a geniului popular."[2]

Prin urmare, acolo unde ceilalți exegeți vedeau acceptarea morții ca pe un dat ineluctabil, sau reflexul unei complete adaptări la muncă „și un sentiment clasic de afirmare optimist" ori practica apărării împotriva efectelor malefice ale strigoilor, Mircea Eliade descoperă un fenomen de sublimare întru spirit, deopotrivă artistică și filozofică – mai exact filozofică pe cale artistică.

În fine, o ultimă intervenție exegetică notabilă aparține lui Al. I. Amzulescu într-un studiu intitulat, nu întâmplător, *Miorița, controverse – restituții.*[3]

Anunțat și pregătit de câteva intervenții anterioare – *Observații istorico-filologice despre „Miorița" lui Alecsandri,* 1975[4], și *Noi observații despre „Miorița" – colind,* 1979[5], studiul lui Al. I. Amzulescu resuscită efectiv problematica atât de

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Ibidem,* p. 250.

[3] În vol. *Repere și popasuri în cercetarea poeziei populare,* București, Editura Minerva, 1989.

[4] În *Revista de etnografie și folclor,* 20 (1975), nr. 2, p. 127-158. Republicat în *Cântecul nostru bătrânesc,* Ed. Minerva, 1986, p. 42-85.

[5] În *Revista de etnografie și folclor,* 24 (1979), nr. 1, p. 53-61. Republicat în *Cântecul nostru bătrânesc,* București, Editura Minerva, 1986, p. 86-96.

Scanned with CamScanner

complexă a capodoperei absolute a folclorului românesc. Sprijinindu-se pe bogatul material documentar sistematizat și publicat de regretatul său coleg și prieten Adrian Fochi, în monumentala sa monografie din 1964, el reia problemele privitoare la geneză, evoluție, tipologie și, implicit, semnificații. Mai întâi se declară în dezacord cu câteva concluzii ale antecesorilor: cu Ovid Densușianu, care afirmase că *Miorița* – colind este un reflex palid ulterior baladei; cu C. Brăiloiu, „care reduce, în fond, totul la motivul final din textul lui Alecsandri"; cu Adrian Fochi, care exagerase influența variantei Alecsandri asupra evoluției colindelor mioritice din Transilvania. Apoi confirmă câteva din rezultatele la care ajunsese D. Caracostea, disociindu-se de altele, privitoare, de pildă, la locul și rostul motivului testamentului în geneza și evoluția baladei. În fine, preia unele sugestii chiar de la cei cu care polemizează, dar și de la alții (Mircea Eliade, V.I. Propp, James Frazer), pentru a ajunge la o schemă genetică din care vom putea reține câteva elemente: colindul mioritic transilvan conservă nu un conflict păstoresc încheiat cu o osândă la moarte și cu un testament, ci un rit de inițiere și consacrare păcurărească la încheierea noviciatului, bazat pe moartea rituală a neofitului și pe renașterea păstorului deplin, perfect integrat categoriei profesionale, legat pentru totdeauna, prin jurământ (testamentul rostit în fața morții rituale), de viața și munca păstorească; motivația inițiatică străveche a fost substituită de o întâmplare conflictuală reală, petrecută în condițiile transhumanței; în procesul modificării motivației care lega cele două episoade ce structurau cântecul ritual și apoi colinda, s-a produs epicizarea complexă a acestei structuri, prin adăugarea altor două episoade, cel al oiței năzdrăvane și cel al măicuței bătrâne; modificările structurale care au condus la transformarea textului ce însoțea ritul de trecere din vârsta uceniciei la aceea a păstorului propriu-zis, și apoi a co-

Scanned with CamScanner

lindului în baladă au avut loc o dată cu transhumarea motivului din nordul Transilvaniei, mai întâi în sudul acesteia și apoi în celelalte două mari provincii românești, Muntenia și Moldova, cristalizarea definitivă a cântecului epic fiind localizată de autor în Muscel și nu în Vrancea, unde a putut fi găsit de Russo în 1846, „sovejenii fiind neîndoielnic vechi argeșeni strâmutați în Vrancea din satele muscelene Rucăr și Dragoslavele"[1].

Evident, cu o asemenea geneză și evoluție, de la rit la colind și de aici la baladă, bună parte din exegezele anterioare rămân deoparte și discuția despre *Miorița* se relansează, pornind pe o cu totul altă cale. Autorul o spune, de altfel, răspicat: „...povestea grea și migăloasă a apariției și a neîncetatei deveniri a cântecului *Mioriței* capătă, pentru mine, o limpezime și o plauzibilitate pe care nu mi-o mai pot (sic!) oferi, astăzi, vechile conspecte ale morfotipologiei și genezei din filiera D. Caracostea - O. Densusianu, cu suprema lor însumare, dialectică, din monografia lui A. Fochi".[2]

Demersul analitic pe care urmează să-l întreprindem pe textul variantei Alecsandri a baladei va avea, așadar, ca plan de referință, reperele exegetice mioritice mai de seamă, așa cum au fost ele sintetizate mai sus.

În ciuda bogăției de variante, cercetările au stabit că motivele poetice fundamentale pe care poemul mioritic se sprijină sunt reductibile la cinci. Varianta reprodusă mai sus, publicată de Vasile Alecsandri în 1852, le cuprinde pe toate. Ele sunt următoarele: *conflictul dintre ciobani, oaia năzdrăvană, testamentul ciobanului, alegoria moarte-nuntă,* reluat în final, și *măicuța bătrână.*

Armonizate într-o structură bine articulată, aceste motive se distribuie, în compoziția baladei, în trei părți. *Prima*

---

[1] *Miorița. Controverse – restituții, vol. cit.* p. 9.

[2] *Op. cit.* p. 109.

Scanned with CamScanner

parte este acoperită de primul motiv (în text, versurile 1-21, inclusiv), *a doua*, de motivul mioarei năzdrăvane (versurile 22-46), cea de *a treia*, de următoarele trei motive (versurile 47-71, motivul testamentului; versurile 72-87, motivul alegoriei moarte-nuntă; versurile 88-123, motivul măicuței bătrâne, inclusiv reluarea parțială a motivului alegoriei moarte-nuntă) care sunt tot atâtea părți ale unui lung monolog liric. Motivele sunt legate sintactic prin conjuncțiile *iar, dar*, cu valoare adversativă, dar și copulativă, uneori. Relațiile astfel stabilite nu sunt lipsite de semnificație nici pentru structura, nici pentru sensurile mai profunde ale baladei. Un exemplu: opoziția dintre atmosfera calmă, echilibrată, din primele versuri, și sumbra punere la cale a omorului se realizează cu ajutorul unei conjuncții adversative: *Iar* cel ungurean...

Pe de altă parte, fragmentarea textului în cele trei părți nu este nici ea întâmplătoare, pentru că are la bază criteriile modalităților de expresie, ale genului literar și ale conținutului afectiv. Prima parte reprezintă imaginea cadrului natural *(Pe-un picior de plai / Pe-o o gură de rai)*, în care se succed fapte: turmele coboară conduse de trei ciobani, are loc punerea la cale a omorului. Este deci evident caracterul precumpănitor epic al acestei prime părți, o epică învăluită într-o atmosferă calmă, idilic-feerică, dar și întunecată, în același timp, de accentele grave ale complotului. Opoziția, între aceste două momente ale cadrului epic inițial este perfect relevată de expresia artistică. Atmosfera senină de la început este sugerată de metafore ca *picior de plai, gură de rai* sau de sintagme care încheagă un tablou al transhumanței, a cărui compoziție, simetrizată de reluarea numărului trei, transmite sentimentul tonic al stabilității. Dimpotrivă, pasajul complotului se rezumă la comunicarea neutră, prin enumerare, a unor date informative, făcută cu detașare. O singură dată poetul anonim se abate de la acest ton obiectiv: când ne spune că cel *moldovan* urmează să fie omorât, folosind un dativ etic, „Ca să *mi*-l omoare", exprimând astfel atât

Scanned with CamScanner

situația dramatică a ciobanului, cât și puternica lui compasiune față de cel sortit pieirii. Complotul nu rămâne doar un moment de vârf în desfășurarea epică a primei părți, căci tot el declanșează și dramatismul de care se va resimți întreaga baladă, prin perspectiva tragică ivită pentru baciul moldovean.

Partea a doua, dominată de motivul oiței năzdrăvane, face saltul din real în fictiv, prin prezența animalului fabulos-oracular, și este, în întregime dramatică, în dublu sens: a) dramatismul ca atare al noii situații apărute: comportarea anormală a mioarei, neliniștea ciobanului, determinată de această comportare, și b) *dialogul*, ca modalitate fundamentală de expresie a dramaticului. Acest dialog pune în evidență relația strânsă dintre animalul credincios și stăpân, vocabularul acestei conversații *sui-generis* conținând numeroase diminutive mângâietoare, pline de o caldă afecțiune reciprocă, reflectată, din partea oiței, și în modul învăluit, cu grija de a nu speria, în care ciobanul este avertizat asupra pericolului. Mai întâi: *Dă-ți oile-ncoace...*, apoi: *Stăpîne, stăpâne, / Îți cheamă ș-un câne...* și abia la sfârșit: *Că l-apus de soare / Vreau să mi te-omoare*. În felul acesta, tensiunea dramatică crește de la vers la vers, pregătind replica ciobanului (*partea a treia* și ultima a baladei), care devine, cum am spus, un lung monolog (modalitate de expresie a liricului de această dată) prin care capătă contur curajoasa confruntare a omului cu moartea, capacitatea lui de a pătrunde tainele alcătuirii universului și pe ale omului însuși în relația lui cu universul, locul lui în acest univers, puterea lui de a găsi „un sens nefericirii lui, asumând-o nu ca pe un eveniment «istoric» personal, ci ca pe un mister sacramental. *El a impus deci un sens absurdului însuși* (s. aut.), răspunzând printr-o feerie nupțială nefericirii și morții", cum zice Mircea Eliade.[1]

---

[1] *Op. cit.*, p. 249.

Scanned with CamScanner

Valoarea monologului nu se relevă însă numai filozofic, ci, deopotrivă, artistic. Cu atât mai mult cu cât experiența mitică pe care o trăiește eroul, rostindu-l, se comunică foarte simplu. Figura poetică principală e **repetiția**, care devine cadrul organizator al structurilor sintactice, al vocabularului, al întregii compoziții a monologului. Un tip de repetiție este paralelismul, adică o figură compozițională realizată prin reluarea acelorași construcții sintactice ușor variate: *În strunga de oi, / Să fiu tot cu voi; / În dosul stânii, / Să-mi aud cânii;* sau *Fluieraș de fag, / Mult zice cu drag! / Fluieraș de os...* etc. Portretul ciobanului, închegat de imaginația arsă de dor a măicuței bătrâne, este, și el, ca modalitate compozițională, tot un paralelism, enumerativ de astă-dată, în care metafora descifrată (și nu comparația!) este o figură de stil folosită cu mare „îndemânare" de poetul anonim: *Fețișoara lui, / Spuma laptelui; / Mustețioara lui... etc.*

Altă figură poetică importantă pentru organizarea sintactică a monologului esta **enumerația**. Pasajul alegoriei moarte-nuntă se realizează printr-o enumerare de elemente naturale aflate la diferite stadii ale metaforizării, de la explicitarea mai amplă din versuri ca *Soarele și luna / Mi-au ținut cununa,* la un minimum de indici ai decodării metaforice, ca în șirul de versuri: *Preoți, munții mari, / Paseri, lăutari, / Păsările mii / Și stele făclii*! De mare efect stilistic se vădește enumerația din versurile: *Din ochi lăcrimând, / Pe câmpi alergând, / Pe toți întrebând / Și la toți zicând,* în care cele patru gerunzii din rimă terminate în grupul sonor *ind* sugerează un lung geamăt dureros.

Sunt apoi, în textul monologului, câteva *metafore totale,* în sensul că ele nu mai sunt deloc descifrate. Astfel, *lacrimi de sânge, mândră crăiasă a lumii mireasă, la nunta mea a căzut o stea* marchează adevărate momente-cheie în confruntarea omului cu marile taine ale universului, ale existenței.

Plină de subtilitate, comunicând o informație cu sens contrar celui pe care ea îl organizează sintagmatic, este

Scanned with CamScanner

expresia *să spui curat* (o dată oilor și a doua oară măicuței), prin care ciobanul cere mioarei sale năzdrăvane să mistifice ființele cele mai apropiate lui asupra adevărului morții sale.

Este evident că monologul, adică ultima parte a baladei, are un pronunțat caracter liric, pe alocuri exclusiv liric chiar, orice testament fiind, prin natura sa ultimativă, expresia unor dorințe, și nu a oricăror dorințe, ci a celor din urmă.

Vom conchide că, din punctul de vedere al apartenenței la genul literar, al modalității de expresie și al conținutului afectiv, tema mioritică evoluează de la o structură epică spre una dramatică, pentru a se încheia cu una lirică, mai convingătoare în măsura în care mobilizează energii afective sporite din partea cititorului.

Asemenea particularități de construcție interioară determină, la rândul lor, particularități de expresie poetică, și exegeții baladei vorbesc de o substituire, în planul transfigurării artistice, a umanului cu naturalul. Substituirea se sprijină pe aspecte de viață trăită aievea. Constantin Brăiloiu a acordat atenția cuvenită motivelor pentru care tinerilor, morți deci înainte de vreme, li se face o înmormântare aparte, sub forma unei nunți simbolice, pentru ca astfel individul în cauză să treacă prin toate cele trei momente cruciale ale vieții: nașterea, nunta, moartea. Eroul mioritic moare nu numai înainte de vreme, ci și în condiții de izolare totală față de oameni. De aceea, sarcina organizării ceremonialului funebru revine elementelor naturii,[1] care preiau

---

[1] Din ciclul mioritic trebuie neapărat citat, pentru ilustrarea acestui fapt, cântecul epico-liric *Ciobănaș de la miori:*

– Foaie verde de trei flori,
Ciobănaș de la miori,
Un' ți-a fost moartea să mori?
– Sus în vârful muntelui,
În bătaia vântului,
La cetina bradului.
– Și de ce moarte-ai murit?
– De trăsnet când a trăsnit.

Scanned with CamScanner

funcțiile cele mai importante din ceremonialul nupțial mioritic: soarele și luna (nașii), munții (preoții) etc. Mai mult, în motivul alegoriei moarte-nuntă „se ajunge la o dublă substituire: moartea substituită prin nuntă și mediul uman prin mediul natural",[1] ceea ce reprezintă o particularitate artistică de mare finețe și subtilitate. Tocmai în aceasta găsea Mircea Eliade explicația seninătății cu care ciobanul își privește destinul: „nunta mioritică este celebrată într-un cadru cosmic de o asemenea măreție, încât evenimentul morții își pierde semnificația sa imediată pe care o mai avea în bocetele funerare și revelează o dimensiune nebănuită până atunci",[2] *Miorița* devenind, și din acest motiv, un model

---

– De jelit, cin' te-a jelit?
– Păsările-ai ciripit,
Pe mine că m-au jelit.
– De scăldat, cin' te-a scăldat?
– Ploile, când au plouat
Pe mine că m-au scăldat.
– De-mpânzit, cin' te-a-mpânzit?
– Luna, când a răsărit
Pe mine că m-a-mpânzit.
– Lumănarea cin' ți-a pus?
– Soarele cînd a fost sus.
– De-ngropat, cin' te-a-ngropat?
– Trei brazi mari s-au răsturnat
Pe mine că m-a-ngropat.
– Fluierașul un' l-ai pus?
– În craca bradului, sus,
Și când vântul mi-o bătea,
Fluierașul mi-o cânta,
Oile s-or aduna,
Pe mine că m-or căta.

(Ovid Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 170-171).

[1] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literat românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976, p. 328.

[2] *Op. cit.*, p. 245.

Scanned with CamScanner

unic, deci neegalat, de transfigurare artistică a unor realități etnografice.

Am văzut, până aici, particularitățile artistice ale baladei, morfologia ei estetică. Să vedem acum ce sensuri etice și filozofice se pot desprinde din această morfologie.

De-a lungul deceniilor, *Miorița* a ridicat, cum am văzut, în fața exegeților ei o problemă foarte spinoasă. Care este – s-au întrebat ei – atitudinea, adevărata atitudine a ciobanului în fața morții? Două răspunsuri principale, diametral opuse, s-au înregistrat. Unul din ele susține că mesajul central al baladei se circumscrie unei etici fataliste, de renunțare la luptă, în virtutea unei filozofii a resemnării. Cei care-l dau au un argument foarte puternic: la avertismentul mioarei, ciobanul nu schițează nici un gest de apărare, nu exprimă nici măcar o împotrivire de ordin afectiv față de asasinii lui, cărora – lucru încă mai neașteptat – le încredințează o dorință foarte delicată: propria lui înmormântare. Această imprevizibilă comportare a ciobanului a condus la concluzia că moartea e acceptată cu seninătate, fapt socotit – și aici se află, se pare, cea mai de seamă eroare a acestor exegeți – drept caracteristic pentru întreg poporul român. Să se revadă, în acest sens, afirmația dintru început a lui Jules Michelet, chiar dacă făcută cu părere de rău.

A doua categorie de cercetări pledează, dimpotrivă, pentru o atitudine activă în fața morții, în care se manifestă puternic dragostea de viață și de muncă a baciului, moartea fiind astfel neutralizată și integrată vieții ca un dat firesc. Și aici am văzut în ce termeni și cu ce argumente susțin exegeții această poziție.

Din păcate, amândouă aceste interpretări date sensurilor etice ale baladei ignoră – prima într-o măsură mai însemnată – conținutul estetic al operei. În primul rând, nu se pune problema resemnării sau împotrivirii în fața morții, ci a unei atitudini mult mai subtile față de sfârșitul inexo-

Scanned with CamScanner

rabil al ființei biologice a omului. În al doilea rând – lucru încă mai important! – această atitudine nu se comunică în felul în care s-ar face o declarație publică, ci într-un mod poetic guvernat de legi care trebuie neapărat avute în vedere. Altfel spus, nu predispozițiile naturale morbide dictează etica eroului mioritic, ci sensul exclusiv liric către care se îndreaptă balada prin monologul baciului. *Liricul, așadar, care presupune sentimente, și nu epicul care cere fapte, determină conținutul estetic al baladei în această parte a ei.* Se înțelege, pe de altă parte, că liricul, ca modalitate estetică precumpănitoare, devine expresia unei filozofii populare, a unei concepții integratoare deopotrivă a vieții și a morții, înțelese ca fenomene pe cât de firești, pe atât de inevitabile.

Este semnificativă și împrejurarea că, din totalul de 123 de versuri ale baladei, 78, adică două treimi, sunt afectate monologului. E limpede deci că, din momentul în care ciobanul începe rostirea testamentului, balada derogă de la genul epic în cadrul căruia s-a cristalizat ca specie a literaturii folclorice. Ea nu mai satisface exigențele genului narativ, ci pe acelea ale genului liric: ciobanul se confesează la modul elegiac, plecând de la perspectiva nouă în care este pus: eventualitatea morții *(Și de-a fi să mor...)*. De pe această poziție trebuie deci înțeleasă etica eroului mioritic: prin ce afirmă și comunică, nu prin ce săvârșește.

Dragostea de profesiune, de locurile cunoscute, de prietenii lui nedespărțiți și fideli, câinii și oile, – tot atâtea atribute ale meseriei – este transmisă cu oarecare seninătate, pentru că moartea nu-l va putea despărți de ele, dar și cu sentimentul tragic al neputinței de a stabili, după moarte, legături și cu mediul uman, cu familia, cu mama, de care ciobanul este cu brutalitate despărțit prin moartea sa nefirească. Tragismul se traduce artistic prin efortul permanent de a rămâne totuși în contact cu acest mediu: baciul lasă înhumarea sa în seama asasinilor, dar aceștia nu pot împlini toate riturile și atunci elementul natural ia locul celui uman.

Scanned with CamScanner

Mioara va pune la capul mortului cele trei fluiere (fiecare exprimând o altă valoare din bogăția afectivă a dispărutului: *drag, duios, cu foc*), iar vântul va face să sune cele trei fluiere: *„Ș-oile s-or strânge, / Pe mine m-or plânge / Cu lacrimi de sânge!"* Oile devin, așadar, elementele dinamice ale ceremonialului funebru, săvârșind ceea ce femeile din familia mortului nu mai pot săvârși, iar metafora *lacrimi de sânge* adună la un loc atât regretul pentru o viață sfârșită înainte de vreme, cât și tragismul brutalei rupturi de mediul uman. Acest tragism, amplificat de alegoria moarte-nuntă și de motivul măicuței bătrâne, într-un ultim efort de a stabili relații cu mediul uman, capătă, în economia monologului, *semnificația unui protest împotriva morții premature și nedrepte*. Alegoria satisface nevoi încă mai acute. Modalitate estetică fiind, ea răspunde unor trebuințe sufletești de o tulburătoare adâncime filozofică. Săvârșind actul nupțial într-o feerică natură ocrotitoare[1], ciobanul mort în izolare își va salva echilibrul sufletesc de pericolul alienării, căci se va simți permanent integrat naturii și mediului profesiunii sale.

E, prin urmare, limpede că a cere eroului un gest de apărare sau de împotrivire, când balada face saltul din epic în liric, e un nonsens, iar a lua atitudinea lui drept o fatalistă acceptare a morții – o gravă eroare de logică artistică. S-a putut vedea că mult mai aproape de această semnificație etică a baladei se află Mircea Eliade. Ceea ce nu ni se pare însă destul de limpede în concepția sa este locul pe care-l are

---

[1] Descoperind folclorul, romanticii au descoperit, implicit, două ipostaze fundamentale ale relației omului cu natura. Una, în care echilibrul natural se strică odată cu dezechilibrarea sufletului uman (vezi, de pildă, reacția naturii la invocația zbuciumatului Manole din *Mănăstirea Argeșului:* „Și sufla un vânt,/ un vânt pe pământ" etc., etc.); a doua, în care natura participă calm, armonios, senin la o stare de spirit asemănătoare. Or, sufletul ciobanului din *Miorița* rămânând senin, e firesc ca natura să răspundă similar, adică feeric.

Scanned with CamScanner

morfologia estetică a operei, esteticul ca sursă principală de interpretare și argumentare a substratului etico-filozofic al acestuia.

Privit prin prisma esteticului, singura în măsură să nu deformeze sensurile capodoperei noastre folclorice, poemul mioritic își dezvăluie frumusețea și conținutul său mitic, devine, pentru cititorul de azi, expresia artistică a efortului strămoșului de demult de a rezolva în favoarea sa relația cu universul. Vechi și aparent depășite valori etice s-au păstrat prin perpetuarea valorilor estetice cristalizate de textul *Mioriței*. Nu surprinde, de aceea, constatarea că nu există mare scriitor român care să nu-și fi confruntat conștiința artistică cu problema etică și estetică a „celei mai frumoase epopei pastorale din lume".

Tema mioritică, adeseori combinată cu aceea a timpului scurs ireversibil pentru om, a obsedat întotdeauna pe poeți. Ea a putut fi tratată când ca dezbatere etică, precum la Coșbuc în *Moartea lui Fulger*, când ca meditație filozofică, la Eminescu, Blaga ori Arghezi. S-a afirmat – de către Garabet Ibrăileanu – despre *Mai am un singur dor* că reprezintă *Miorița* lui Eminescu. Același lucru se poate spune despre *Gorunul* ori *Glas de seară*, de Lucian Blaga, despre *De-a v-ați ascuns*, de Tudor Arghezi. Chiar și în creația unor poeți mai puțin importanți, ca George Topîrceanu, de pildă *(Balada morții)* se găsește câte o *Mioriță*. Fiecare dintre ei abordează și tratează în alt chip tema mioritică, dar fiecare se lasă în mod deliberat, mai mult sau mai puțin vizibil, convins de înțelesurile filozofice ale baladei populare; fiecare dă expresie poetică personală stării lirice în fața morții – uneori, prin ceea ce s-a numit „lirism obiectiv", ca în *O scrisoare de la Muselim Selo*, de G. Coșbuc, ori ca în *Balada morții*, de G. Topîrceanu – dar fiecare reia o problemă etică „rezolvată" o dată pentru totdeauna în testamentul ciobanului mioritic.

Scanned with CamScanner

MONASTIREA ARGEȘULUI*

I

Pe Argeș în gios,
Pe un mal frumos,
Negru-vodă trece
Cu tovarăși zece:
Nouă meșteri mari,
Calfe și zidari,
Și Manoli, zece,
Care-i și întrece.
Merg cu toți pe cale
Să aleagă-n vale
Loc de monastire
Și de pomenire.
Iată, cum mergea,
Că-n drum agiungea
Pe-un biet ciobănaș
Din fluier doinaș.
Și cum îl videa,
Domnul îi zicea:
– Mândre ciobănaș,
Din fluier doinaș!
Pe Argeș în sus
Cu turma te-ai dus,
Pe Argeș în gios
Cu turma ai fost.
Nu cumva-ai văzut,
Pe unde-ai trecut,
Un zid părăsit
Și neisprăvit
La loc de grindiș,
La verde-aluniș?
– Ba, doamne, - am văzut
Pe unde-am trecut
Un zid părăsit
Și neisprăvit.
Câinii cum îl văd,
La el se răpăd
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu.
Cât îl auzea,
Domnu-nveselea
Și curând pleca,
Spre zid apuca
Cu nouă zidari,
Nouă meșteri mari
Și Manoli zece,
Care-i și întrece.
– Iată zidul meu!
Aici aleg eu
Loc de monastire
Și de pomenire.
Deci voi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Curând vă siliți
Lucrul de-l porniți,
Ca să-mi ridicați
Aici să-mi duratți
Monastire naltă
Cum n-a mai fost altă,
Că v-oi da averi,

---

* Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Editura pentru Literatură, București, 1965, vol. I, p. 250-260.

Scanned with CamScanner

V-oi face boieri;
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar în temelii!

II

Meșterii grăbea,
Sferile-ntindea,
Locul măsura,
Șanțuri largi săpa,
Și mereu lucra,
Zidul rădica.
Dar orice lucra
Noaptea se surpa!
A doua zi iar,
A treia zi iar,
A patra zi iar,
Lucra în zadar!
Domnul se mira
Ș-apoi îi mustra,
Ș-apoi se-ncrunta
Și-i amenința
Să-i puie de vii
Chiar în temelii!
Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Tremura lucrând,
Lucra tremurând,
Zi lungă de vară,
Zioa pân-în seară;
Iar Manoli sta,
Nici că mai lucra,
Ci mi se culca
Și un vis visa,
Apoi se scula
Ș-astfel cuvânta:

– Nouă meșteri mari,
Calfe și zidari!
Știți ce am visat
De când m-am culcat?
O șoaptă de sus
Aievea mi-a spus
Că orice-am lucra
Noaptea s-a surpa
Pân-om hotărî
În zid de-a zidi
Cea-ntâi soțioară,
Cea-ntâi surioară
Care s-a ivi
Mâni în zori de zi,
Aducând bucate
La soț ori la frate.
Deci dacă vroiți
Ca să isprăviți
Sfânta monastire
Pentru pomenire,
Noi să ne-apucăm
Cu toți să giurăm
Și să ne legăm
Taina s-o păstrăm;
Ș-orice soțioară,
Orice surioară
Mâni în zori de zi
Întâi s-a ivi,
Pe ea s-o jertfim
În zid s-o zidim!

III

Iată-n zori de zi
Manea se trezi,
Ș-apoi se sui
Pe gard de nuiele,
Și mai sus, pe schele,

Scanned with CamScanner

Și-n câmp se uita,
Drumul cerceta.
Când, vai! ce zărea?
Cine că venea?
Soțioara lui,
Floarea câmpului!
Ea s-apropia
Și îi aducea
Prânz de mâncătură,
Vin de băutură.
Cât el o zărea,
Inima-i sărea,
În genunchi cădea
Și plângând zicea:
– Dă, Doamne, pe lume
O ploaie cu spume,
Să facă pâraie,
Să curgă șiroaie,
Apele să crească,
Mândra să-mi oprească,
S-o oprească-n vale,
S-o-ntoarcă din cale!
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta,
Norii aduna,
Ceriu-ntuneca.
Și curgea deodată
Ploaie spumegată
Ce face pâraie
Și umflă șiroaie.
Dar, oricât cădea,
Mândra n-o oprea,
Ci ea tot venea,
Și s-apropia.
Manea mi-o vedea,
Inima-i plângea,
Și iar se-nchina,
Și iar se ruga:
– Suflă, Doamne,
– un vânt
Suflă-l pe pământ,
Brazii să-i despoaie,
Paltini să îndoaie,
Munții să răstoarne,
Mândra să-mi întoarne,
Să mi-o-ntoarne-n cale,
S-o ducă de vale!
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta
Și sufla un vânt,
Un vânt pe pământ,
Paltini că-ndoia,
Brazi că despoia,
Munții răsturna,
Iară pe Ana
Nici c-o înturna!
Ea mereu venea,
Pe drum șovăia
Și s-apropia,
Și amar de ea,
Iată c-agiungea!

IV

Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Mult înveselea
Dacă o videa;
Iar Manea turba,
Mândra-și săruta,
În brațe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea
Și, glumind, zicea:
– Stai, mândruța mea,
Nu te speria,

Scanned with CamScanner

Că vrem să glumim
Și să te zidim!
Ana se-ncredea
Și vesel râdea.
Iar Manea ofta
Și se apuca
Zidul de zidit,
Visul de-mplinit.
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân' la gleznișoare,
Pân' la pulpișoare.
Iar ea, vai de ea!
Nici că mai râdea,
Ci mereu zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Agiungă-ți de șagă,
Că nu-i bună, dragă.
Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Trupușoru-mi frânge!
Iar Manea tăcea
Și mereu zidea.
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân' la gleznișoare,
Pân' la pulpișoare,
Pân' la costișoare,
Pân' la țâțișoare.
Dar ea, vai de ea,
Tot mereu plângea
Și mereu zicea:
– Manoli, Manoli
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Țâțișoara-mi plânge,
Copilașu-mi frânge!
Manole turba
Și mereu lucra,
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân' la costișoare,
Pân' la țâțișoare,
Pân' la buzișoare,
Pân' la ochișori,
Încât, vai de ea!
Nu se mai vedea,
Ci se auzea
Din zid că zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Viața mi se stinge!

V

Pe Argeș în gios,
Pe un mal frumos,
Negru-vodă vine
Ca să se închine
La cea monastire,
Falnică zidire,
Monastire naltă
Cum n-a mai fost altă.
Domnul o privea
Și se-nveselea
Și astfel grăia:
– Voi, meșteri zidari,
Zece meșteri mari!
Spuneți-mi cu drept,
Cu mâna la piept,
De-aveți meșterie

Scanned with CamScanner

Ca să-mi faceți mie
Altă monastire,
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă!
Iar cei meșteri mari,
Calfe și zidari,
Cum sta pe grindiș,
Sus pe coperiș,
Veseli se mândrea
Ș-apoi răspundea:
– Ca noi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Alții nici că sunt
Pe acest pământ!
Află că noi știm
Oricând să zidim
Altă monastire,
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă!
Domnu-i asculta
Și pe gânduri sta,
Apoi poruncea
Schelele să strice,
Scări să le rădice,
Iar pe cei zidari,
Zece meșteri mari,
Să mi-i părăsească,
Ca să putrezească,
Colo pe grindiș,
Sus pe coperiș.
Meșterii gândea
Și ei își făcea
Aripi zburătoare
De șindrili ușoare.
Apoi le-ntindea
Și-n văzduh sărea,
Dar pe loc cădea,
Și unde pica
Trupu-și despica.
Iar bietul Manoli,
Meșterul Manoli,
Când se încerca
De-a se arunca,
Iată c-auzea
Din zid că ieșea
Un glas nădușit,
Un glas mult iubit,
Care greu gemea
Și mereu zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Țâțișoara-mi plânge,
Copilașu-mi frânge,
Viața mi se stinge!
Cum o auzea,
Manea se perdea,
Ochii-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtea,
Și de pe grindiș,
De pe coperiș,
Mort bietul cădea!
Iar unde cădea
Ce se mai făcea?
O fântâna lină,
Cu apa puțină,
Cu apă sărată,
Cu lacrimi udată! [1]

[1] O versiune foarte concentrată a apărut, inițial, în revista *Limbă și literatură pentru elevi*, nr. 1/1972, pp. 23-26.

Scanned with CamScanner

Balada *Monastirea Argeșului* este o producție epică folclorică a cărei valoare artistică deosebită a fost demult recunoscută. Dacă o ierarhie ar fi necesară și utilă, balada despre zidirea de pe Argeș ar sta imediat dupa *Miorița*. De altfel, Mircea Eliade le-a așezat pe același plan: „...suntem cu toții de acord – zice el – că *Meșterul Manole* și *Miorița* constituie pe bună dreptate culmea poeziei populare românești".[1] Dar mai interesantă și mai folositoare este punerea în lumină a bogatului conținut de sensuri și a simbolurilor pe care le implică piesa folclorică aci în discuție.

Tema baladei este jertfa pentru creație și ea se întâlnește la foarte multe popoare, dar numai cele din sud-estul european „au creat capodopere ale literaturii orale pe baza unui scenariu ritual atât de arhaic".[2] Tema preexistă, așadar, mănăstirii Argeșului și e legată de diverse alte construcții: un pod, o cetate etc. Ea a izvorât dintr-o superstiție străveche potrivit căreia, pentru a dura, orice construcție trebuie să aibă în temelii o ființă. Superstiția a rămas astăzi în sud-estul Europei sub forma unui obicei în care temeliile unei viitoare construcții sunt stropite cu sângele unui animal sacrificat. Dar credința a evoluat odată cu societatea, pierzându-și din semnificațiile ei primare și îmbogățindu-se, în schimb, cu altele. Cât despre legătura ei cu mănăstirea Argeșului, zidită în prima jumătate a sec. al XVI-lea sub Neagoe Basarab, aceasta se poate explica. Faptul că alte popoare au în vedere un pod sau o cetate, iar poporul român o mănăstire nu diferențiază axiologic poetizarea temei. Oricare dintre construcții e la fel de încărcată de semnificații simbolice. Podul: „probă inițiatică, trecere primejdioasă de la un mod de existență la altul: de la moarte la viață, de la non-conștiință la iluminare, de la imaturitate la maturitate etc."[3]; Cetatea: „în

[1] Mircea Eliade, Op. cit., p. 192.
[2] *Ibidem*, p. 192.
[3] *Ibidem*, p. 182.

Scanned with CamScanner

același timp *imago mundi* și „Centru al Lumii", teritoriu sacru unde devine posibilă comunicarea între Cer, Pământ și Infern"[1]; Mănăstire: „în același timp imagine a Cosmosului și a Ierusalimului celest, a Universului în totalitatea sa vizibilă și a Paradisului"[2]. Probabil însă că ilustrarea temei morții creatoare prin zidirea unei mănăstiri nu e străină totuși de o anumită semnificație. Ea spune ceva despre o anumită predispoziție culturală a unui popor, despre participarea sa la circuitul universal de valori spirituale. În orice caz, Mircea Eliade pare să aibă dreptate când afirmă că ar fi „vorba de o revalorificare religioasă istoric recentă (creștinismul) a unui simbolism arhaic: căci sanctuarul ca *imago mundi* și „Centru al Lumii" este deja atestat în culturile paleo-orientale (Mesopotamia, Egipt, India, China)"[3].

Aflându-se în fața unei adevărate minuni arhitectonice a meșterilor ridicați din rândurile lui, poporul a țesut în jurul ei o legendă. Simplul enunț, concis, redus, probabil, la început, la câteva fraze, s-a dezvoltat într-un cadru epic mai larg despre un Negru Vodă care, cu „Noă meșteri mari / Calfe și zidari / Și Manole, zece, / Care-i și întrece" caută un „Loc de monastire" / Și de pomenire". La indicațiile unui „Mândru ciobănaș / Din fluier doinaș", meșterii și domnul găsesc „Un zid părăsit / Și neisprăvit" unde urmează ca „...voi, meșteri mari, / Calfe și zidari, / Curând vă siliți, / Lucrul de-l porniți, / Ca să-mi ridicați / Aici să-mi durați / Monastire naltă / Cum n-a mai fost altă". Meșterii se apucă de lucru, „Dar orice lucra / Noaptea se surpa". După un șir de zile în care se petrece același ciudat fenomen, istovit de nereușită, Manole se culcă și visează „Că orice-am lucra / Noaptea s-a surpa, / Pân' vom hotărî / În zid de-a zidi / Cea-ntâi soțioară, / Cea-ntâi sorioară / Care s-a ivi / Mâni

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 183.

Scanned with CamScanner

în zori de zi". Jurând cu toții să păstreze taina și să procedeze întocmai, cei zece meșteri așteaptă cu înfrigurare ivirea zorilor și venirea primei soții sau surori. Sorții cad pe Ana, soția meșterului celui mare. Oricât invocă Manole forțele divine s-o împiedice pe Ana să ajungă, aceasta depășește opreliștile. Tulburat, dar hotărât, Manole „Mândra-și săruta,/ În brațe-o lua,/ Pe schele-o urca,/ Pe zid o punea/ Și, glumind, zicea:/ – Stai, mândruța mea,/ Nu te speria,/ Că vrem să glumim/ Și să te zidim!/ Ana se-ncredea/ Și vesel râdea./ Iar Manea ofta/ Și se apuca/ Zidul de zidit/ Visul de-mplinit".

Venit să-și admire mănăstirea, Negru-Vodă e încântat de ea și întreabă pe meșteri dacă au „meșterie/ Ca să-mi faceți mie/ Altă monastire,/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă?". La răspunsul afirmativ al meșterilor aflați pe acoperiș, domnul poruncește să li se strice schelele, iar pe cei zece meșteri mari „Să mi-i părăsească, / Ca să putrezească,/ Colo pe grindiș,/ Sus pe coperiș". Meșterii încearcă să se salveze confecționându-și aripi de șindrilă, dar mor pe rând. Același sfârșit îl are și Manole, cu deosebirea că, în momentul căderii, aude glasul plin de durere al Anei: „Manoli, Manoli,/ Meștere Manoli!/ Zidul rău mă strânge,/ Copilașu-mi frânge,/ Viața mi se stinge!". Tragismul morții lui Manole este sporit și de imaginea fântânii apărute pe locul prăbușirii lui: „Iar unde cădea/ Ce se mai făcea?/ O fântână lină,/ Cu apă puțină,/ Cu apă sărată,/ Cu lacrimi udată!".

Aceasta este fabulația, narațiunea, rezultat al unui lung proces de contopire a două legende: aceea a zidirii mănăstirii și aceea a fântânii din apropierea acesteia. Ea implică înțelesuri mai adânci, dincolo de faptele înseși. Primul și cel mai evident este, firește, acela că, fără sacrificii, nu se poate realiza o operă de mare valoare, deci durabilă. Al doilea ar fi acela al idealului artistic al marelui meșter, care nu renunță la el, oricât de mari ar fi jertfele pe care atingerea acestuia le

Scanned with CamScanner

implică. În fine, al treilea simbol ar fi caracterul de permanență pe care acest ideal îl capătă în baladă. Să nu uităm că Vodă și cei zece caută „Un zid părăsit/ Și neisprăvit", deci continuă ceva început, iar cei zece meșteri transmit acest mesaj al permanenței muncii creatoare viitorimii, răspunzând cu mândrie voievodului: „Află că noi știm/ Oricând să zidim/ Altă monastire,/ Pentru pomenire, / Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă".

Aceste înțelesuri adânci se reconstituie din simbolurile arhaice descifrate, cum s-a văzut mai sus, de către Mircea Eliade, estompate astăzi de timpul scurs dar reverberând, peste veacuri, în noi semnificații. Ele capătă expresie poetică în primul rând prin personaje – adevărate elemente dinamizatoare ale întregii imagini artistice care se încheagă în baladă. Purtătorul principal al acestor sensuri este, bineînțeles, marele meșter Manole. El este animat până la capăt de dorința nepotolită de a realiza marea operă arhitecturală și ei îi subordonează toate faptele sale. Tensiunea dramatică a întâmplărilor este transmisă tot prin el, balada insistând cu deosebire asupra momentului în care Manole află că împlinirea destinului său artistic cere jertfirea propriei soții. De aceea, în această parte, balada capătă un pronunțat caracter liric, mai ales prin invocarea forțelor divine. Expresia poetică a răspunsului divinității este acoperit aproximativ de aceleași versuri prin care se rostește invocarea. Dar imaginea reluată a forțelor dezlănțuite nu-l mai are în vedere pe Manole, ci scoate în relief trăsătura fundamentală de caracter a Anei – devotamentul: „Și sufla un vânt,/ Un vânt pe pământ,/ Paltini că-ndoia,/ Brazi că despoia,/ Munții răsturna,/ Însă pe Ana/ Nici c-o înturna!".

Este momentul să spunem că acțiunea este susținută de o versificație de 5-6 silabe organizate într-un ritm trohaic. Dinamismul ei ca și dramatismul situației celor două personaje în mod deosebit sunt ajutate de reluarea unor acelorași versuri, procedeu a cărui funcție nu este numai cea mnemo-

Scanned with CamScanner

tehnică, ci și una de insistență, de revenire permanentă asupra unui lucru pe care poetul popular l-a dorit neapărat receptat, în cazul de față tragismul soartei lui Manole.

Tragismul supremului sacrificiu culminează în momentul zidirii, când se pun cu pregnanță în valoare trăsăturile morale ale personajelor: gingășia sufletească a Anei, o oarecare naivitate izvorâtă din abnegația ei pentru Manole și pentru idealul artistic al acestuia, tăria de caracter al lui Manole, stăpânirea de sine. Marele meșter înțelege să ușureze moartea soției sale, menajând spaima acesteia printr-o viclenie: „Stai, mândruța mea,/ Nu te speria,/ Că vrem să glumim/ Și să te zidim". Această atitudine de grijă față de cel lovit de soartă, întâlnită și la ciobănașul din *Miorița*, când acesta arată oiței năzdrăvane felul învăluit în care mama trebuie să ia cunoștință de soarta fiului său, este o caracteristică a sensibilității artistice a poetului anonim, a umanitarismului popular.

Folosirea unui stil simplu, limpede, degajat de figuri poetice inutile, dovedește simțul artistic al poetului popular care a înțeles că mișcarea sufletească a eroilor săi în momente cruciale pentru destinul lor n-are nevoie de înfloriturі. Pe spații de zeci de versuri nu întâlnim, uneori, nici epitete. Este privilegiul marilor poeți de a comunica stări sufletești aflate la temperaturi înalte numai prin substantive și verbe, cum se întâmplă în pasajul în care se hotărăște soarta lui Manole și a soției sale. În acest pasaj, epitetele sau metaforele sunt adevărate rarități, ceea ce le sporește, când apar, forța expresivă. Ceva mai frecvente sunt, în schimb, alte procedee: invocațiile („Dă, Doamne, pe lume" ... „Manoli, Manoli,/ Meștere Manoli!") și expresiile interogative sau exclamative: „Când, *vai*, ce zărea?... Încât, *vai de ea!*/ Nu se mai zărea". Cu toată prezența lor, însă, nu ele, ci – aproape curios și în orice caz surprinzător – acțiunea foarte dinamică dă măsura lirică a acestor pasaje în care capătă contur definitiv trăsăturile personajelor.

Scanned with CamScanner

Înaltele trăsături morale cu care poetul popular și-a înzestrat personajele – hotărâre, voință de a-și atinge țelul artistic, stăpânire de sine pentru Manole; devotament, gingășie și nevinovăție pentru Ana – îl ajută pe acesta să le înfățișeze în funcționalitatea lor de purtătoare ale mesajului baladei.

Alături de personajele centrale evoluează un personaj colectiv care răspunde la apelativul: „Noă meșteri mari,/ Calfe și zidari", reluat ca un adevărat leit-motiv de-a lungul baladei, precum și două personaje episodice, de cadru: ciobănașul și Negru Vodă.

Aceasta ar fi prezentarea de ansamblu a implicațiilor artistice și simbolistice ale baladei, dar valoarea ei poetică excepțională impune o scrutare mai atentă a articulării intime a motivelor care concură la relevarea unei semnificații ori a alteia. Vom întreprinde, așadar, o analiză atentă a structurii de motive a baladei.

În cuprinzătoarea sa monografie consacrată temei jertfei pentru creație[1], Ion Talos stabilește douăsprezece tipuri de variante, în funcție de care identifică cele mai frecvente motive poetice. Punând la contribuție această sursă științifică, vom găsi în varianta Alecsandri opt asemenea motive, cărora, dându-le denumiri adecvate, le vom surprinde rolul pe care-l au în articularea compozițională a baladei și în relevarea semnificațiilor estetice și etice ale acesteia.

1. MOTIVUL ZIDULUI PĂRĂSIT (versurile 1-64). La nivelul operei epice din care face parte, motivul are funcție expozițională, versurile acestei secvențe detaliind circumstanțele de loc și pe cele referitoare la personajele acțiunii ce urmează a se desfășura. Dar semnificația lui se circumscrie sensurilor mai generale ale baladei. Din împrejurarea că cei zece și vodă caută „Un zid părăsit / Și neisprăvit", deducem

---

[1] Ion Talos, *Meșterul Manole*, București, Editura Minerva, 1973, 266-317.

Scanned with CamScanner

că e vorba de continuarea unor încercări anterioare întrerupte din cine știe ce cauze. Pus în relație cu *motivul conflictului feudal* (v. 254-301), în care, la întrebarea voievodului, meșterii răspund: „Află că noi știm/ Oricând să zidim/ Altă monastire,/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă", motivul zidului părăsit degajă semnificația menținerii în perpetuitate a idealului constructiv de-a lungul generațiilor, indiferent de suferința pe care ar presupune-o.

Dar dacă din punct de vedere compozițional, deci estetic, motivul are funcție de expoziție, din punct de vedere folcloric are – după o observație a lui Caracostea, preluată și de Mircea Eliade – un caracter ritual: „căutarea unui loc propice pentru construirea mănăstirii, în timp ce în toate celelalte forme (sud-est europene, n.ns.) acțiunea începe cu misterioasa prăbușire a zidurilor în timpul nopții"[1].

2. MOTIVUL SURPĂRII ZIDURILOR (v. 65-88). Dacă motivul anterior avea funcție compozițională de expoziție, motivul surpării zidurilor o va avea pe aceea de intrigă a conflictului. Și aici trebuie observată o particularitate a variantelor românești și anume că acestea o tratează dintr-o perspectivă înalt estetică, întrucât conflictul evoluează într-o direcție psihologică bine marcată. Pe măsură ce faptele se acumulează, balada înaintează rapid spre un tragism intens care crește vertiginos odată cu încercările la care este pusă rezistența bărbătească a marelui meșter. În declanșarea acestui tragism, motivul surpării zidurilor are, fără îndoială, un rol hotărâtor.

Observația devine și mai pertinentă dacă adăugăm că acest conflict psihologic se concentrează în jurul marelui meșter, ceea ce justifică afirmația lui Caracostea că, în variantele românești, Manole rămâne mereu în centrul acțiunii, spre deosebire de variantele sud-dunărene în care interesul se îndreaptă spre soție și dragostea ei maternă.

---

[1] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 181.

Scanned with CamScanner

3. MOTIVUL VISULUI (v. 89-124). E un motiv de propulsare a acțiunii ajunse, aparent, în impas. Completează, pe de altă parte, intriga instalată de motivul anterior, apariția lui în textura baladei fiind determinată de eșecul zidarilor; aduce, de fapt, în toarcerea firului epic al baladei, remediul eșecului. Nu e deloc lipsit de implicații psihologice, de vreme ce pregătește introducerea în compoziția baladei a celui de al patrulea motiv.

4. MOTIVUL FEMEII DESTINATE ZIDIRII (v. 125-189). Mircea Eliade leagă necesitatea sacrificiului de „un mit cosmogonic, adică cel care explică creația prin uciderea unui Urias primordial (tip Ymir, Purușa, P'an-ku): organele lui dau naștere diferitelor regiuni cosmice",[1] și așază sursa spirituală a riturilor noastre de construcție „în acest orizont mitic". Într-o atare perspectivă trebuie văzut motivul femeii destinate zidirii. Mai întâi nevoia, apoi desemnarea generică: „...orice soțioară,/ Orice sorioară/ Mâni în zori de zi/ Întâi s-a ivi..." și, în fine, sorții destinului care cad pe Ana: „Soțioara lui,/ Floarea câmpului!".

Nu e fără importanță să reținem că acesta este motivul cu cea mai mare încărcătură estetică pentru că aduce în fața noastră cele două personaje centrale ale acțiunii, ca purtătoare ale tuturor simbolurilor despre care am mai vorbit. Virtuțile lor exemplare rezultă din confruntarea cu destinul și nu întâmplător s-a vorbit despre „tragism intens". Cu atât mai mult cu cât opoziția om ↔ destin se rezolvă prin supunerea omului, după ce, o clipă, cei doi eroi s-au aflat în opoziție unul cu altul, Manole dorind s-o împiedice pe Ana de a-și urma un destin tragic, iar aceasta înfruntând cu abnegație și depășind piedicile ivite în cale-i de însuși omul iubit.

5. MOTIVUL ZIDIRII TREPTATE (v. 190-256). Are, neîndoios, valoare complementară față de motivul anterior, tragismul instalat de acela fiind aici dus pe cele mai înalte

---

[1] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 187.

Scanned with CamScanner

culmi ale suferinței umane. E sigur, aici au fost avute în vedere cele mai convingătoare argumente pentru afirmațiile referitoare la valoarea de capodoperă a baladei. Destinul estetic al temei în aceste două motive s-a realizat (Caracostea)[1], pentru că sacrificiul creator nu mai intra, la data destul de apropiată de timpurile moderne ale plăsmuirii baladei (sec. al XVI-lea), în ordinea firească a lucrurilor, ca în vechile mituri cosmogonice despre care vorbește Mircea Eliade. Timpul sacrificiului ritualic înțeles și acceptat de întreaga comunitate umană trecuse de mult. Mircea Eliade crede că „soția care acceptă să fie imolată, pentru ca un edificiu să fie ridicat pe propriul ei corp, reprezintă, fără îndoială, scenariul unui mit primordial; primordial în sensul că ne restituie [date?] despre o creație spirituală care precede cu mult epocile protoistorice și istorice ale popoarelor din sud-estul european."[2] De altfel, încă la începutul creștinismului transferul ritual al vieții prin sacrificiu pentru asigurarea izbânzii într-o acțiune umană era resimțit ca depășit, cel puțin din perspectiva eticii creștine. În secolul al IV-lea, Sfântul Augustin resimte ca pe o calomnie acuzația adusă Sfântului Petru de a fi sacrificat un copil de un an, pentru a asigura creștinismului o durată de 365 de ani.[3] E aici un substanțial coeficient psihologic rezultat din contradicția între imperativul sacrificiului uman și porunca „Să nu ucizi!" din Decalogul lui Moise.

De aceea afirmam că simțul artistic popular a exploatat motivul femeii destinate zidirii și pe cel al zidirii treptate în direcția categoriei estetice a tragicului. Acolo unde variantele sud-dunărene relatează sumar moartea violentă și imolarea

---

[1] Dumitru Caracostea, *Material sud-est european și formă românească, Poezia tradițională română*, București, Editura pentru Literatură, vol. II, p. 185-223.

[2] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 190.

[3] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 186, nota 57.

Scanned with CamScanner

ființei umane, variantele românești detaliază. (S-ar putea afirma, pe baza acestei constatări, că variantele sud-dunărene sunt mai vechi decât cele românești, dar, firește, aceasta nu face parte dintre obiectivele demersului nostru). La aceasta se adaugă calitatea cuvântului folosit în direcția sensibilizării cititorului (ascultătorului). Diminutivul și interjecția cu valoare afectivă de compasiune au în acest spațiu al textului cea mai mare frecvență:

„Pân' la gleznișoare,
Pân' la pulpișoare,
.....
Pân' la costișoare,
.....
Pân' la buzișoare,
Pân' la ochișori;
.....
Iar ea, vai de ea!
.....
Dar ea, vai de ea,
.....
Încât, vai de ea!"

În aceeași direcție a augmentării tragismului situației merge invocația Anei către Manole („Manoli, Manoli,/ Meștere Manoli!") reluată de trei ori în alternanță cu pasajele ce descriu dispariția sub zid a femeii.

Geniul artistic al „autorului" popular dozează excelent efectele: pasajele nu sunt reluate întocmai, ci în fiecare dintre ele se adaugă un vers nou care punctează gradat intensitatea dramatică a situației:

„Zidul rău mă strânge,
Trupușoru-mi frânge!
.....
Zidul rău mă strânge,
Copilașu-mi plânge!
.....

Scanned with CamScanner

Zidul rău mă strânge,
Viața mi se stinge!"

Motivul zidirii treptate concretizează estetic ritualul imolării pentru ca mănăstirea „să primească în același timp viață și suflet". „Transferul" sufletului nu este posibil decât pe calea unui sacrificiu; în alți termeni, printr-o moarte violentă. Se poate chiar spune că victima își urmează existența după moarte, nu în corpul său fizic, ci în corpul cel nou – construcția – pe care a animat-o jertfa ei; se poate chiar vorbi de un „corp arhitectonic" substituit „corpului carnal".[1] Dar nu pe ritual cade accentul, ci pe substanța estetică, în speță tragică, pe care o implică. Încât, pare pe deplin îndreptățită afirmația lui Ovidiu Bîrlea, care vorbea despre „măreția shakespeariană" a baladei *Meșterul Manole*.[2]

6. MOTIVUL CONFLICTULUI FEUDAL (v. 257-304). Conflictul e de ordin interior, bineînțeles: nu asistăm, propriu-zis, la o ceartă manifestă între voievod și cei zece meșteri. Aflând de la ei că pot construi „Altă monastire,/ Pentru pomenire/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă!", voievodul dă ordin, pur și simplu, să li se strice schelele. Cercetătorii au observat că acest motiv marchează distanța între idealul artistului de vocatie și spiritul îngust al conducătorului politic medieval (și nu numai!): „...dacă la început domnitorul pare să arate interes pentru cultură și câștigă oarecum prețuire, la sfârșit ne dăm seama că interesul lui este limitat și dictat de un caracteristic egoism. Prin sacrificarea lucrătorilor, Negru Vodă devine odios".[3] Este deci neîndoios că avem a face cu un conflict între orgolii: de o parte, orgoliul vocației lor artistice ușor de descifrat în răspunsul dat de Manole și tovarășii săi, de altă parte orgoliul nutrit de egoismul omului politic.

---

[1] Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 186.

[2] Ovidiu Bîrlea, *Meșterul Manole*, în *Limbă și Literatură*, vol. II, 1973, p. 556.

[3] Ion Talos, *Op. cit.*, p. 310.

Scanned with CamScanner

Ar fi însă o greșeală să ne cantonăm în sfera semnificațiilor etice, pe care să le punem înaintea celor estetice sau – și mai grav! – să le ignorăm, pur și simplu, pe acestea din urmă. Funcționalitatea estetică evidentă a conflictului feudal, în primul rând compozițională, este de a pregăti baladei un deznodământ pe potriva marilor consumuri de energii spirituale la care am asistat până aici.

7. MOTIVUL ICARIC (v. 305-337) cumulează, la sacrificiul ritual al femeii, jertfa general-umană cerută de atingerea unui ideal către care se tinde cu întreaga ființă. Mai mult, dragostea celor doi, sacrificată dramatic pe altarul capodoperei arhitectonice, primește o dezlegare mitică, pentru că „prin moarte ei trec în nemurire, copărtași în grade diferite la înălțarea edificiului, fiind astfel uniți în eternitate."[1]

Felul însă în care este individualizată moartea lui Manole față de aceea a ortacilor săi, dovedește încă o dată cât de pertinentă este observația lui Caracostea privind diferența dintre variantele sud-dunărene și cele românești care mențin permanent pe marele meșter în centrul acțiunii. Moartea lui nu e prezentată ca un accident, tehnic, pur și simplu, ci printr-o amplă acoladă psihologică:

„Iar bietul Manoli,
Meșterul Manoli,
Când se încerca
De-a se arunca,
Iată c-auzea
Din zid că ieșea
Un glas nădușit,
Un glas mult iubit
.....
Cum o auzea,
Manea se perdea,

---

[1] George Muntean, *„Meșterul Manole" – semnificații ale episoadelor finale*, în *Limbă și literatură*, vol. 25, 1970, p 144.

Scanned with CamScanner

Ochii-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtea,
Și de pe grindiș,
De pe coperiș,
Mort bietul cădea."

E limpede deci că „Manole își pierde cumpătul în timpul autopropulsării sale când își aude soția gemând din zidul proaspăt."[1]

Pe de altă parte, descrierea morții lui Manole este susținută de versuri de o mare expresivitate. Moartea propriu-zisă este înfățișată în cinci versuri la monorimă *(auzea, perdea, se-nvelea, se-ntorcea, se-nvârtea)* toate terminate prin verbe la imperfect, care aduc foarte aproape de percepția ascultătorului (cititorului) modificarea priveliștii lumii în viziunea celui care moare. Va trebui să acordăm o atenție deosebită versului *Lumea se-ntorcea* pentru a înțelege această modificare de viziune asupra lumii a muribundului.

8. MOTIVUL FÂNTÂNII (v. 338-344). Țese în jurul personajului principal un adevărat nimb sacru. Mare meșter, personaj principal într-o adevărată tragedie, trăind cu toată ființa lui întreaga suferință de care un om este capabil, mesager al tuturor semnificațiilor baladei, Manole domină finalul acesteia printr-un nou simbol. „Simbolul fântânii [...] ar putea fi interpretat ca unul al creației eterne, al debitului ei inepuizabil și exemplar, al faptului că numai omul cu vocație poate birui, într-un chip sau altul, vremelniciile."[2]

Bogată, cum s-a putut vedea, în simboluri și semnificații, creată într-o limbă vie, curată, frumoasă, balada *Monastirea Argeșului* și-a căpătat un loc nepieritor în patrimoniul nostru literar, după cum nepieritoare sunt însușirile omenești pe care le-au însuflețit personajele sale.

---

[1] *Ibidem*, p. 136.
[2] George Muntean, *Op. cit.*, p. 143.

Scanned with CamScanner

SOARELE ȘI LUNA*

Îmbla, frate, mândrul soare,
Îmbla, frate, să se-nsoare
Noă ai
Pe noă cai
Care noaptea pasc în rai,
Îmbla ceriul și pământul
Ca săgeata și ca vântul,
Dar toți caii-și obosea
Și potrivă nu-și găsea,
Ca sora sa Ileana,
Ileana Cosinzana,
Ce-i frumoasă ca o floare
Într-o iarnă fără soare.
– Sorioară Ileano,
Ileano Cosinzano!
Haideți să ne logodim,
C-amândoi ne potrivim
Și la plete și la fețe
Și la dalbe frumusețe.
Eu am plete strălucite,
Tu ai plete aurite;
Eu am fața arzătoare,
Tu, fața mângâietoare.
– Alei, frate luminate,
Trupușor făr' de păcate,
Nu se află-adevărat
Frați să se fi cununat.
Cată-ți tu de ceriul tău,
Și eu de pământul meu,
C-așa vrut-a Dumnezeu.
Soarele se-ntuneca,
Sus, la Domnul se urca,
Domnului se închina
Și din gură cuvânta:
– Doamne sfinte,
Și părinte!
Mie timpul mi-a sosit,
Timpul de căsătorit,
Și potrivă n-am găsit
Ca soră-mea Ileana,
Ileana Cosinzana.
Domnul sfânt îl asculta
Și de mână mi-l lua
Și prin iaduri mi-l purta,
Doar că l-ar înspăimânta;
Și prin rai încă-l purta,
Doară că l-ar încânta;
Apoi Domnul-Dumnezeu
Cuvânta cu graiul său,
Iar când Domnul cuvânta,
Lumile se deștepta
Și cu drag îl asculta,
Cerurile străluceа,
Norii din senin perea:
– Soare, soare luminate,
Trupușor făr' de păcate,
Raiul tu l-ai petrecut
Și prin iad încă-ai trecut,

* Studiu apărut în *Limbă și literatură*, vol. 3/1989, p. 382-387.

Scanned with CamScanner

Ce mai zice gândul tău?
– Zice că sufletul meu,
Aleg iadul chiar de viu
Numai singur să nu fiu,
Ci să fiu cu Ileana,
Ileana Cosinzana!
Soarele se cobora,
La sora lui se oprea,
Mândră nuntă pregătea,
Pe Ileana și-o gatea
Cu peteală de mireasă,
Cunună de-mpărătească,
Și rochiță nețesută,
Din pietre scumpe bătută.
Apoi mândri, el și ea
La biserică mergea.
Dar când nunta se făcea,
Vai de el, amar de ea!
Candelile se stingea,
Clopotele se dogea,
Sfinții fața-și ascundea,
Preoți în genunchi cădea.
Iar mireasa, vai de ea!
Frig de moarte-o coprindea
Căci o mână se-ntindea
Și pe sus o rădica
Și-n mare mi-o arunca!
Valurile bulbucea,
Iar ea-n valuri cum trecea
Mreană de-aur se făcea.
Soarele se-nălța sus,
Se lăsa tot spre apus
Și-n mare se cufunda,
La soră-sa Ileana,
Ileana Cosinzana.
Iară Dumnezeu cel sfânt,
Sfânt în cer și pe pământ,
Mâna-n valuri că băga,
Mreana-n mână-o apuca
Și-n ceruri o arunca
Și-n lună plină-o schimba.
Apoi Domnul Dumnezeu
Cuvânta cu graiul său;
Iar când Domnul cuvânta
Lumile se spăimânta,
Mările se tupila,
Munții se cutremura,
Ceriul se întuneca:
– Tu, Ileană Cosinzană,
Sufletel fără prihană,
Și tu, soare luminate,
Trupușor făr' de păcate!
Cu ochii să vă zăriți,
Dar să fiți tot despărțiți.
Zi și noapte plini de dor,
Arși de foc nestingător,
Veșnic să vă alungați,
Ceriul să cutreierați,
Lumile să luminați!"[1]

Încă Alecsandri, la publicarea, pentru prima oară, a baladei *Soarele și luna*, afirma că „printre rămășițele de mitologie antică ce mai există la români, legenda soarelui

[1] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor adunate și întocmite de...*, București, Editura pentru Literatură, 1965, vol. I, p. 121-124.

Scanned with CamScanner

este una din cele mai poetice."[1] Cu toată observația pertinentă privind substratul mitologic al baladei, folcloristica românească n-a depășit, în decurs de un secol, nivelul descriptiv al cercetării baladei, adevăratele semnificații rămânând pe un plan secundar, fiind cel mai adesea expediate, în cel mai bun caz doar afirmate, fără demonstrația de rigoare pe text, când n-au fost pur și simplu ignorate.

Faptul este oarecum explicabil, specialiștii având într-adevăr suficient de lucru cu stabilirea tipurilor, cu răspândirea variantelor etc. Tema, sub cele câteva specii – de baladă și de legendă, de colind și de cântec – circulă în aproximativ 80 de variante, aria de răspândire acoperind întreg teritoriul românesc, cu precizarea că variantele colind și cântec sunt tipice mai ales pentru partea de vest a țării, iar cele sub formă de baladă cu deosebire pentru Moldova și Dobrogea.[2]

Din punct de vedere taxonomic, folcloriștii o clasifică în categoria baladelor fantastico-mitologice. Conținutul ei justifică pe deplin încadrarea, fiind vorba de o operă literară folclorică bazată pe un înalt coeficient de transfigurare artistică prin elementul fabulos fantastic și pe o subtilă substanță mitologică. Unii specialiști, care interpretează tema dintr-o perspectivă diacronică mai fermă, ajung, în ceea ce privește mijloacele de transfigurare, la concluzii ca acestea: „Prin tema incestului, balada *Soarele și luna* este de factură foarte veche, dar modalitatea elementelor fantastico-legendare pe care le implică este specifică unui elaborat mai nou în care personificarea aștrilor nu reprezintă decât o întrupare a planului real în planul alegoric. În măsura în care alegoria este conștient construită și înțeleasă ca atare,

---

[1] Vezi: *Poezii populare ale românilor adunate și întocmite de...*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante de Gh. Vrabie, București, Editura pentru Literatură, 1965, vol. II, p. 39.

[2] Cf. și Gh. Vrabie, în, Vasile Alecsandri, *op. cit.*, vol. II, p. 38-39.

Scanned with CamScanner

constituenții supranaturali pe care îi integrează nu mai sunt propriu-zis de domeniul fantasticului."[1]

O preocupare mai pronunțată pentru conținutul temei *Nunta soarelui* dovedește, în cunoscuta *Baladă populară română*[2], Gh. Vrabie. Eruditul folclorist trece în revistă legendele, credințele și povestirile despre soare, descrie tipurile de baladă, *Soarele și luna* și *Fratele și sora*, pentru a încheia cu motivele asemănătoare în eposul sud-dunărean, în primul rând la bulgari. Sunt de reținut câteva idei concluzive care conțin, implicit, elementele despre semnificația mitică a baladei. „Prin întregul substrat arhaic, este vizibil că balada s-a cântat din plin în timpul evului mediu... cântecele pe tema incestului n-au fost străine multor legende și basme, scrierilor cu caracter hagiografic și apocaliptic... Cântecul va fi plăcut mult și mai târziu va fi fost cântat cu precădere la nedei și hramuri, acolo unde spiritul religios va fi fost mai puternic. El însă va fi fost cerut mai cu seamă la nunți, aceasta pentru tematica cu adânc sens etic, căsătoria între frați și între rude fiind profund condamnată de morala curentă a omului."[3]

Totuși, abia Mihai Coman, în 1983[4], afirmă răspicat și explicit, sprijinindu-se pe o demonstrație mai strânsă – ce-i drept nu direct pe text – semnificațiile cosmogonice și sociogonice ale baladei *Soarele și luna*, care implică – ni se spune – o dublă deschidere: un orizont *cosmic* și unul *social* (s.n). „Textul epic *explică* felul în care a apărut și, mai ales, felul în care funcționează mersul ceresc al celor doi aștri; dar tot textul epic este cel care instituționalizează o anumită structură familială, structură în care incestul este interzis... El

---

[1] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 301.

[2] București, Editura Academiei, 1966, p. 173-192.

[3] *Idem*, p. 191.

[4] Vezi *Sora Soarelui. Schițe pentru o frescă mitologică*, București, Editura Albatros, 1983, p. 27-41.

Scanned with CamScanner

pornește de la premisa că modul de a fi al unui fenomen se datorează *genezei* sale, geneză petrecută cândva, la originile firii, în acel vestit «illo tempore». La rândul ei, această ivire pe lume este rodul unei contradicții, de ordin social, cultural sau afectiv, contradicție irezolvabilă și fatală (dacă s-ar fi menținut) pentru existența omenirii. Căci, și acesta este lucrul cel mai interesant, majoritatea fenomenelor și obiectelor pământești se nasc în urma unei greșeli (s. aut.) ori a unei fapte ireverențioase, prin care oamenii își atrag mânia divinității."[1]

În demersul analitic pe care-l întreprindem asupra baladei, pe textul variantei Alecsandri, ne propunem să demonstrăm justețea afirmațiilor care s-au făcut, mai ales în ultimul timp, în legătură cu substratul și semnificațiile mitice ale temei. Alegerea variantei din colecția Alecsandri se motivează prin caracterul ei reprezentativ din punct de vedere artistic, cu toate rezervele care s-au exprimat cu privire la intervenția poetului în textul folcloric. În această problemă, ne raliem părerii lui I.C. Chițimia, care a demonstrat convingător că intervențiile lui Alecsandri își găsesc justificare în intuiția folclorică fără greș a bardului de la Mircești. Poetul „a avut la îndemână mai multe variante pentru același cântec, le-a publicat când pe unele când pe altele, «îndreptările» lui fiind puține și mai mici decât i s-au atribuit, reducându-se în bună măsură la corectarea ritmului unui vers pe baza unei alte variante sau scoaterea unui vers interjecțional, care i se părea introdus de lăutari, împotriva spiritului folcloric în general, pe care poetul îl avea în sânge și îl trăia instinctiv."[2] De altfel, cine consultă ediția critică a culegerii lui Alecsandri, îngrijită de Gh. Vrabie[3], constată cu ușurință adevărul afirmațiilor lui I.C. Chițimia și cu privire la balada *Soarele și luna*.

---

[1] *Ibidem*, p. 30.

[2] I.C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, Editura Academiei, 1968, p.24.

[3] *Op. cit.*, p. 35-39.

Scanned with CamScanner

Vom folosi metoda comentării structurii de motive, care are avantajul relevării cu ușurință a sistemului de imagini poetice, singurul argument major al susținerii semnificațiilor cosmo-sociogonice ale baladei.

Primele 30 de versuri ale textului se constituie în **MOTIVUL PEȚITULUI REFUZAT** și are funcția de a pune în temă pe cititor (ascultător) la modul hiperbolizant-fantastic – acest mod artistic nu va fi, de altfel, părăsit nici un moment în baladă – pentru a face credibilă povestea de dragoste interzisă: Soarele cutreieră cerul și pământul, „obosindu-și" caii, timp de nouă ani, și nu-și găsește altă mireasă decât pe propria lui soră, Ileana Cosânzeana, arhetip de frumusețe și nobile însușiri pentru întreg folclorul românesc[1]. Unicitatea fetei este subliniată întâi printr-o comparație care solicită puternic (o șochează aproape) imaginația cititorului (ascultătorului): *Ce-i frumoasă ca o floare/ Într-o iarnă fără soare.* Portretul ei se completează apoi printr-un paralelism enumerativ rostit de însuși logodnicul pețitor și din care rezultă, prin opoziție, temperamentul ardent al îndrăgostitului și firea blândă, mângâietoare, cuminte a fetei. Pe acest fond de zugrăvire fizică și psihologică a protagoniștilor, Luna rostește refuzul menit să evite incestul. Evoluția ulterioară a baladei se anunță, de aceea, dramatică.

MOTIVUL IMPLORĂRII DIVINITĂȚII este acoperit de următoarele 34 de versuri (31-64). Ca în *Luceafărul* – și aici fiind vorba de o dragoste împotriva firii –, Soarele se adresează puterii supreme, cerându-i încuviințarea pentru nuntă, împotriva interdicției impuse chiar de aceasta. Evident, nu

---

[1] Despre Ileana Cosînzeana, Alecsandri vorbea, în notele la balada aci în discuție, în următorii termeni: „...este întruchiparea cea mai poetică a geniului românesc; ea personifică tinerețea, frumusețea, nevinovăția virginală; suflet îngeresc, într-un cuvânt perfecția omeniei sub chipul de copilă gingașă și răpitoare... A zice de o femeie că e frumoasă ca Ileana Cosânzeana este tot așa ca și când se zice că e ruptă din soare, adică e o ființă din ceruri." (*Loc. cit.*, p. 39)

Scanned with CamScanner

s-a putut proba o influență cât de cât directă a acestei teme folclorice asupra capodoperei eminesciene, dar specialiști de mare prestigiu, precum Petru Caraman sau Romulus Vulcănescu, stabilesc o paralelă între cele două opere. Primul afirmă, de pildă: „Interesant de relevat e că tema, având de obicei un astru personificat și apoteozat, care merge la Dumnezeu cu scopul de a-și îndeplini dorința lui arzătoare de a se însura cu o frumoasă fată, figurează sub un aspect întrucâtva analog [cu cel din *Luceafărul*, n.n.] și-n unul din cele mai vechi și mai valoroase ca realizare artistică dintre cântecele eposului popular al românilor. Este balada *Soarelui și a Lunei*. Subiectul ei, mitologic prin excelență, este o mărturie indiscutabilă a caracterului său arhaic"[1]. Al doilea, la rândul său, comentând tema, conchide printr-o apropiere între aceasta și poemul lui Eminescu: „În fine, soarele, deznădăjduit de refuzul surorii lui de a comite un incest, se căsătorește în cele din urmă cu o pământeană. Deși aceasta inițial îl iubește, cu timpul își dă seama că nu se potrivește la fire cu soarele și fuge în lume cu un pământean. Legenda căsătoriei soarelui cu o pământeană care îl părăsește în cele din urmă anticipează tema dragostei lui Hyperion pentru Cătălina, care renunță de asemeni la o iubire nefirească între o făptură astrală și o pământeană, înclinată la tot ceea ce este omenesc"[2].

În orice caz, din această perspectivă, a preluării în literatura cultă a motivului invocării unei puteri supreme, putem fi siguri de un fapt: în cultura arhaică, organizarea sistemului universal, prin urmare și a sistemelor alcătuitoare subordonate, era riguros gândită și respectată, ceea ce mai greu s-ar putea afirma și susține despre culturile moderne.

Însă în balada *Soarele și luna* motivul implorării divinității se dezvoltă printr-o influență creștină, Dumnezeu

---

[1] Petru Caraman, *Pământ și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene*, Iași, Editura Junimea, 1984, p. 305-306.

[2] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*. București, Editura Academiei, 1985, p. 370-371.

Scanned with CamScanner

încercând să determine renunțarea la nunta plănuită prin sugestia pedepsei și a răsplății (imaginile iadului și raiului). Textul folcloric mizează, în varianta Alecsandri, pe fondul aperceptiv al ascultătorului, nezăbovind asupra imaginilor infernale și edenice, presupunându-le adică știute de acesta. Într-adevăr, educația religioasă creștină a ascultătorilor în vechime îi familiarizase pe aceștia, prin reprezentările plastice din picturile murale existente la mai toate bisericile, cu imaginile iadului și raiului. Însă nu e mai puțin adevărat că alte variante – ca aceea din colecția lui G. Dem. Teodorescu, de pildă – detaliază imaginea răsplătitoare a raiului și pe cea pedepsitoare a iadului. Tot așa cum, în asemenea variante, în locul lui Dumnezeu, apar moș Adam ori moașa Eva (Iova) sau chiar personaje fără corespondențe în ierarhia creștină (Nicola, de exemplu), dar sacre prin aura mitică a vechimii și experienței lor, deci suficient de autoritare pentru a da o dezlegare conflictului ivit. S-ar putea, evident, vorbi, pe de altă parte, în cazul unor asemenea variante, de o mai mare vechime a acestora, datând chiar dintr-o epocă precreștină, acolo unde nu întâlnim personaje biblice.

În fine, în asemenea variante se încearcă evitarea căsătoriei neîngăduite printr-o serie de probe – pod peste mare, scară până la cer etc. – care însă, ca în basme, mai mult elogiază însușirile mirelui decât devin obstacole în calea nunții atât de râvnite. Varianta Alecsandri are această calitate a conciziei și urmăririi cu intuiție sigură a temei fundamentale. De aceea textul ei dezvoltă în următoarele 23 de versuri (65-88), **MOTIVUL NUNȚII INTERZISE,** care pune în lumină capacitatea creatorului anonim de a potența tensiunea relațiilor dintre personaje, motivul având, evident, funcția compozițională de a propulsa acțiunea. Intriga nu-și găsește o rezolvare comodă, ci se complică în folosul artei literare: două descrieri, pe cât de concentrate pe atât de bogate, cea a miresei gătite de nuntă și cea a consecințelor încălcării interdicției. Cea de a doua se încheie cu o primă încercare de a-i

Scanned with CamScanner

despărți pe miri: prefacerea miresei în mreană. Cel ce „zice" balada participă direct, antrenându-i în această stare de spirit și pe ascultătorii săi, la cele relatate, prin câteva exclamații retorice: „*Vai de el, amar de ea!;* iar mireasa, *vai de ea!*".

Tensiunea dramatică, insinuată în desfășurarea faptelor încă în finalul motivului inițiail, nu s-a epuizat. O secvență de 11 versuri (89-99) acoperă **MOTIVUL INTERVENȚIEI DIVINE**. Într-adevăr, o ultimă încercare, disperată, a Soarelui de a se însoți cu propria-i soră, preschimbată în mreană, determină a doua intervenție supremă, definitivă, care desparte pe veci pe cei doi *(Mreana-n mână-o apuca/ Și-n ceriuri o arunca/ Și-n lună plină-o schimba)*, ceea ce conduce desfășurarea epică spre deznodământ.

În fine, **MOTIVUL BLESTEMULUI (LOGOSULUI) DIVIN,** constituit de ultimele 18 versuri (100-117), este cel mai încărcat de semnificații. Aici găsim, de fapt, argumentele cele mai solide pentru o interpretare adecvată a conținutului baladei. Ceea ce înseamnă că, departe de a fi o simplă modalitate ce rezolvă conflictul, acest ultim motiv conține cheia tuturor înțelesurilor operei: pe de o parte, cosmogonia, prin sacrificiu, a Soarelui și a Lunei ca aștri benefici pentru Pământ, pe de altă parte pecetluirea definitivă a interdicției căsătoriei între rude de sânge. Motivul logosului (blestemului) cosmogonic este substanțial și sub raport estetic. Reținând intervenția ultimă și irevocabilă a divinității, de data aceasta printr-un logos creator, discursul poetic pare îndelung cumpănit de către poetul anonim. Mai întâi, forța demiurgică e sugerată de impresia teribilă pe care cuvântul Creatorului o produce asupra Universului:

„Lumile se spăimînta,
Mările se tupila,
Munții se cutremura,
Ceriul se întuneca."

Scanned with CamScanner

Impresia artistică este și ea puternică, cu toată simplitatea expresiei. Mai ales versul *Mările se tupila* se constituie într-o imagine de mare forță evocatoare. În al doilea rând, diminutivele cu care Creatorul se adresează celor doi, pe lângă faptul că au darul să îmblânzească logosul divin și să sublinieze puritatea protagoniștilor, trimit la ideea sacrificiului. Deși în plin fantastic, atitudinea divinității e aici aproape umană, explicând parcă bătrânește celor doi că altfel nu se poate. Această impresie de atmosferă laică existentă în finalul baladei se poate explica și prin circulația, în mediile folclorice, a unei legende care înlocuiește blestemul divin cu cel matern, divinitatea rămânând complet străină evoluției epice a legendei care reține, ce-i drept, numai ideea interdicției incestului[1].

---

[1] Reproducem aici textul unei asemenea legende: „Se zice că Soarele ar fi fost frate cu Luna. Când a venit Soarele la etatea de însurat, s-a dat jos din cer ca să-și caute și el o nevastă pe pământ. Cât timp Soarele a fost lipsă pe cer, a fost întuneric pretutindeni. Pe pământ Soarele nu și-a găsit soție și era foarte supărat.

Cu timpul Soarele a prins dragoste de sora sa Luna. Mama lor văzând că între ei s-a încins o dragoste nebună, a luat pe unul într-o mână și pe celălalt în altă mână și i-a blestemat spunându-le:

Tu Soare luminate,
Trupușor fără păcate,
Și cu Ileană Cosânzeană,
Sufletel fără prihană,
Zi și noapte să vă zăriți,
Dar să fiți tot despărțiți.

Cu toate că și Luna și Soarele sunt amândoi pe cer, ei se pot vedea unul pe altul, dar nu se pot întâlni niciodată, că așa i-a blestemat mama lor, să nu se mai întâlnească niciodată, pentru că fiind frați erau să păcătuiască" (*Dragostea dintre Soare și Lună*, în *Legende populare românești*, ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, prefață de Ion Dodu Bălan, București, Editura Minerva, 1981, p. 134.)

Scanned with CamScanner

Logica artistică a baladei conduce la concluzia că aceasta a fost în mod firesc clasificată de specialiști în categoria baladelor fantastico-mitologice (legendare, zic unii cercetători, dar legenda se dovedește, credem, insuficientă pentru bogăția înțelesurilor acestei teme). Conținutul ei justifică, așadar, pe deplin încadrarea, fiind vorba de o operă literară folclorică bazată pe un înalt coeficient de transfigurare artistică prin elementul fabulos-fantastic și pe o subtilă substanță mitologică.

Din această ultimă perspectivă, balada își orientează sensurile în două direcții principale: una *cosmogonică* și alta *sociogonică*. La nivel cosmogonic, consemnăm apariția Soarelui și a Lunii ca aștri benefici pentru Pământ, așa cum am mai spus. E o cosmogonie datorată unui sacrificiu: sacrificarea dragostei celor doi frați conduce la perfecționarea cosmică: „*Zi și noapte plini de dor,/ Arși de foc nestingător,/ Veșnic să vă alungați,/ Ceriul să cutreierați,/ Lumile să luminați!*".

Pe de altă parte, semnificațiile cosmogonice au implicații sociogonice. Învățămintele desprinse de societatea arhaică din povestea de dragoste a celor doi frați au contribuit la consolidarea unei instituții sociale precum *căsătoria exogamă* prin combaterea incestului, stavilă în calea degradării biologice a speței umane, deci treaptă superioară în evoluția societății omenești. În legătură cu acest aspect, Romulus Vulcănescu nota: „Condamnarea incestului în legendele mitice... *este un semn de spiritualitate și civilizație evoluată* (s.n.), care se reflectă în aceste balade. Lupta împotriva incestului se manifestă în legenda soarelui și a lunii la toate nivelurile cosmice: la nivelul *vieții umane*, la nivelul *aștrilor-oameni*, la nivelul *sfinților-moși* și la nivelul fărtaților cosmocrați"[1].

Dar nu numai factorii biologici par să fi contribuit la apariția interdicției incestului, ci și aceia economici și sociali.

---

[1] *Op. cit.*, p. 395.

Scanned with CamScanner

Oricum, oricât de complexă și controversată[1], această problemă este reductibilă, la nivelul discuției noastre, la ideea stadiului superior al dezvoltării societății umane arhaice. Claude Lévi-Strauss exprima această idee foarte concis, când scria: „Prohibirea incestului fondează așadar societatea și este, într-un sens, societatea"[2].

Deducem de aici vechimea impresionantă a temei și înscrierea, și pe această cale, a culturii române străvechi în marea sferă a civilizației mediteraneene (grecești, în primul rând), de vreme ce se pot și trebuie făcute trimiteri la mitul lui Oedip, care numără, între alte înțelesuri, și interdicția incestului.

Din altă perspectivă, balada *Soarele și luna* poate fi în mod profitabil apropiată de *Luceafărul* lui Mihai Eminescu. Aceeași incompatibilitate – firește, în alți termeni formulată – între protagoniști *(Nu se află-a-devărat/ Frați să se fi cununat./ Cată-ți tu de ceriul tău/ Și eu de pământul meu)*, aceeași încercare de a dobândi încuviințarea puterii supreme. De aici încolo însă cele două opere se deosebesc, cu consecințele cunoscute.

---

[1] Vezi pentru aceasta Nicolae Constantinescu, *Relațiile de rudenie în societățile tradiționale. Reflexe în folclorul românesc*, București, Editura Academiei, 1987, p. 54-65.

[2] Cl. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parente*, Paris, 1949, apud Nicolae Constantinescu, *Op. cit.*, p. 65.

Scanned with CamScanner

POEZIE FOLCLORICĂ RITUALĂ

ÎNMORMÂNTAREA

1

Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți,
Să mi-ți răsăriți,
Până mi-oi trimite
Cărți
în toate părți,
Încă răvășele
Arse-n cornurele
Pe la nemurele,
Să vină și ele
Să v-aducă jele...
Pe una să-ți vină
Vântul cu răcoarea,
Să te răcorești,
Să nu putrezești.

2

Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți,
Să ne năvăliți,
Până și-o găti,
Dalbul de pribeag,
Un cuptor de pâine,
Altul de mălai,
Nouă buți de vin,
Nouă de rachiu,
Și-o văcuță grasă,
Din ciread-aleasă,
Să-i fie de masă.
Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți,
Să ne năvăliți,
Până și-o găti,
Dalbul de pribeag[1],
Turtiță de ceară,
Fie-i de vedeală,
Vălușel de pânză,
Altul de peșchire.

---

[1] Dalbul de bribeag – metaforă pentru mort, defunct. E vorba de o metaforă de interdicție (tabuistică), mortul fiind socotit un călător luminat (dalb, purificat), care pribegește într-o lume fără întoarcere.

Scanned with CamScanner

Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi nu vă grăbiți,
Să mi-ți răsăriți,
Până mi-or gătire,
Cuptoare de pâne,
Nouă buți de vin,
Nouă de rachiu,
Și-o vacuță grasă,
Din ciread-aleasă,
Să-i fie de masă...
Roagă-mi-te, roagă,
De șapte zidari
Zidul să-l zidească
Și ție să-ți lase
Șapte zăbrelui:
Pe una să-ți vină
Colac și lumină;
Pe una să-ți vină
Izvorul de apă,
Dorul de la tată;
Pe una să-ți vină
Miroase de flori,
Dor de la surori;
Pe una să-ți vină
Spicul grâului;
Pe una să-ți vină
Bucuiumel[1] de vie;
Pe una să-ți vină
Raza soarelui;
Fie-i de gătire.
Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Voi să nu pripiți,
Să ne năvăliți,
Până și-o găti,
Dalbul de pribeag,
Un car cărător,
Doi boi trăgători,
Că e călător,
Dintr-o lume-ntr-alta,
Dintr-o țară-ntr-alta,
Din țara cu dor,
În cea fără dor,
Din țara cu milă,
În cea fără milă.
Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,[2]

---

[1] Buciumel (de vie) (s.n.) – diminutiv de la bucium = trunchi sau buștean (de arbore), dar și butuc de viță de vie. Toate enumerările din *Cântecul zorilor* fac referire fie la ritualul înmormântării, fie la credința rămânerii defunctului în relație cu lumea vie, cum excelent a intuit-o Eminescu în partea a doua din elegia *Mai am un singur dor*.

[2] *Zorilor, zorilor, / Voi surorilor* – invocație către zori, socotite ființe mitice (zâne), de a întârzia trecerea timpului, în vederea pregătirii pentru marea călătorie a dalbului de pribeag. Invocația are, pe de o parte, rol de refren în cântecul ce se zice la fereastra mortului și, pe de altă parte, de marcă delimitatoare între momentele ritual-ceremoniale din marele scenariu al călătoriei „Dintr-o lume-ntr-alta,/ Dintr-o țară-ntr-alta;/Din țara cu dor/În cea fără dor,/Din țara cu milă/În cea fără milă". Acest text și următoarele reprezintă o descriere în detaliu a mitului marii călătorii, pe care-l vom comenta în continuare.

Scanned with CamScanner

Voi să nu grăbiți,
Să ne năvăliți,
Până și-o găti,
Dalbul de pribeag,
Nouă răvășele,
Arse-n cornurele,
Ca să le trimeată
Pe la nemurele,
Să vină și ele,
Să vadă ce jele!

3

– Bradule, bradule,
Cin' ți-a poruncit,
De mi-ai coborât,
De la loc pietros,
La loc mlăștinos,
De la loc cu piatră,
Aicea la apă ?
–Mi' mi-a poruncit,
Cine-a pribegit,
Că i-am trebuit
Vara de umbrit,
Iarna de scutit.
La mine-a mânat,
Doi voinici din sat,
Cu părul lăsat,
Cu capul legat,
Cu rouă pe față,
Cu ceața pe brațe,
Cu berde la brâu,
Cu colaci de grâu,
Cu securi pe mână,
Merinde de o lună.
Eu dacă știam,
Nu mai răsăream;
Eu de-aș fi știut,
N-aș mai fi crescut.[1]
Și ei au plecat,
Din vărsat de zori,
De la cântători.
Și ei au umblat,
Văile cu fagii
Și munții cu brazii,
Până m-au găsit,
Bradul cel pocit.
Pe min' m-au ales
Pe izvoare reci,
Pe ierburi întregi,
Pe cracă uscată,
De moarte lăsată.
Ei când au venit,
Jos au hodinit,
Au îngenunchiat,
De-amândoi genunchi
Și s-au închinat:
Iară s-au sculat,
Cu securi au dat,
Jos m-au doborât,
M-au pus la pământ.
Și ei că m-au luat,
Tot din munți în munți,
Prin brădui mărinți;
Tot din văi în văi,
Prin brazi mărunței.
Dar ei nu m-au luat
Ca pe alte lemne;
Și ei m-au luat

[1] Acest pasaj de patru versuri se constituie într-un refren prin care bradul personificat își exprimă regretul de a fi fost menit să devină element în ceremonialul funebru.

Scanned with CamScanner

Tot din vale-n vale,
Cu cetina-n vale,
Să le fiu de jale;
Cu poale lăsate,
A jale de moarte.
Eu dacă știam,
Nu mai răsăream;
Eu de-aș fi știut
N-aș mai fi crescut.
Când m-au doborât,
Pe min' m-au mințit,
C-au zis că m-or pune,
Zână la fântână,
Călători să-mi vină;
Și-au zis că m-or pune
Tălpoaie de casă,
Să mă șindilească,
Cu șindilă trasă.
Dar ei când m-au pus
În mijloc de câmp,
Câinii să-i aud
A lătra pustiu
Și-a urla mutiu;
Și să mai aud,
Cocoșii cântând,
Muieri mimăind
Și preoți cetind;
Ploia să mă ploaie
Cetina să-mi moaie;
Vântul să mă bată,
Cetina să-mi cadă;
Ninsoarea să ningă,
Cetina să-mi frângă.
Eu dacă știam,
Nu mai răsăream;
Eu de-aș fi știut,
N-aș mai fi crescut.
Și când m-au tăiat,
Ei m-au îmbunat
Că ei mă sădesc,
Nu mă secuiesc.
Și ei m-au mințit,
Că m-au secuit,
Jos la rădăcină,
Cu fum de tămâie;
Mai pe la mijloc,
Chiți de busuioc,
Tot milă și foc;
Sus la crăngurele,
Chiți de ochișele,
Tot milă și jele.
Eu dacă știam,
Nu mai răsăream.
Eu de-aș fi știut,
N-aș mai fi crescut.

4

– Ridică, ridică,
Gene la sprâncene,
Buze subțirele,
Să grăiești cu ele,
Cearcă, dragă, cearcă,
Cearcă de grăiește,
De le mulțumește,
La străini, la vecini,
Cui a făcut bine
De-a venit la tine,
Că ei și-au lăsat
Hodina de noapte
Și lucrul de ziuă.
– Eu nu pot, nu pot,
Nu pot să grăiesc,
Să le mulțumesc.
Mulțumi-le-ar Domnul,

Scanned with CamScanner

Că eu nu li-s omul.
Ieri de dimineață
Mi s-a pus o ceață,
Ceață la fereastră,
Și-o corboaică neagră,
Pe sus învolbând,
Din aripi plesnind,
Ochi a-mpănjenit
Fața mi-a smolit,
Buze mi-a lipit,
Nu pot să grăiesc,
Să le mulțumesc.
Mulțumi-le-ar Domnul,
Că el mi-a dat somnul.
Mulțumi-le-ar sfântul,
Că el mi-a luat gândul.

5

– Scoală, Ioane, scoală,
Cu ochii privește,
Cu mâna primește,
Că noi am venit,
Că am auzit,
Că ești călător,
Cu roua-n picioare,
Pe cea cale lungă,
Lungă, fără umbră.
Și noi te rugăm
Cu rugare mare,
Cu strigare tare:
Seama tu să-ți iei,
Seama drumului,
Și să nu-mi apuci,
Către mâna stângă,
Că-i calea nătângă,
Cu bivoli arată,
Cu spini semănată,
Și-s tot mese strânse,
Și cu făclii stinse.
Dar tu să-mi apuci
Către mâna dreaptă,
Că-i calea curată,
Cu boi albi arată,
Cu grâu semănată,
Și-s tot mese-ntinse,
Cu făclii aprinse.

*

'Nainte-i mergea,
Și mi s-o făcea
Tot un bălciuleț.
Și să te opresti,
Ca să-mi târguiești
Cu banul din mână
Trei mahrame negre,
Trei sovoane noi
Și trei chiți de flori.
Și ți-or mai ieși
Tot trei voinicei.
Mâna-n sân să bagi,
Mahrame să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești[1].
Și ți-or mai ieși
Tot trei nevestele.
Mâna-n sân să bagi,

[1] *Vama să plătești* – în credința folclorică sufletul trece, în drumul lui spre lumea de dincolo, prin mai multe vămi (șapte, nouă), care trebuie plătite. Fapt pentru care în mâna mortului se pune o monedă. Vezi mai sus: „Ca să-mi târguiești/ Cu banul din mână".

Scanned with CamScanner

Sovoane să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești.
Și ți-or mai ieși
Tot trei fete mari.
Mâna-n sân să bagi,
Chiți de flori să tragi,
Să le dăruiești,
Vama să plătești.

*

Seara va-nsera,
Gazdă n-ai avea
Și-ți va mai ieși
Vidra înainte,
Ca să te spăimânte.
Să nu te spăimânți,
De soră s-o prinzi,
Că vidra mai știe
Seama apelor
Și-a vadurilor.
Și ea mi te-a trece,
Ca să nu te-nece;
Și mi te-a purta
La izvoare reci,
Să te răcorești
Pe mâni pînă-n coate
De fiori de moarte.
Și-ți va mai ieși
Lupul înainte,
Ca să te spăimânte.
Să nu te spăimânți,
Frate bun să-l prinzi,
Că lupul mai știe
Și-a potecilor.
Seama codrilor
Și el te va scoate
La drumul de plai,
La-un fecior de crai,
Să te ducă-n rai,
C-acolo-i de trai;
În dealul cu jocul,
C-acolo ți-e locul;
'N câmpul cu bujorul,
C-acolo ți-e dorul.

*

Și-acolo la vale,
Este-o casă mare,
Cu ferești la soare,
Ușa-n drumul mare,
Strașina rotată,
Strânge lumea toată.
Acolo că este
Mahalaua noastră.
Și-ți vor mai ieși,
Tineri și bătrâni,
Tot cete de fete,
Pâlcuri de neveste.
Să te uiți prin ei,
C-or fi și de-ai mei.
Ei, când te-or vedea,
Bine le-o părea
Și te-or întreba:
Datu-le-am ceva?
Bine să le spui,
Că noi le-am trimis
Lumini din stupini
Și flori din grădini;
Și iar să le spui,
Anume la toți,
Că noi i-așteptăm
Tot la zile mari,
Ziua de Joimari[1],

[1] Joimari – zi consacrată morților, survenind în calendar aproximativ la șase săptămâni de le Pași.

Scanned with CamScanner

Cu ulcele noi,
Cu străchini cu lapte,
Și cu turte calde;
Cu pahare pline,
Cum le pare bine;
Cu haine spălate,
La soare uscate,
Cu lacrimi udate.
Roagă-mi-te, roagă
De copiii tăi,
Să aibă răbdare,
Să nu plângă tare,
C-acum nu-i pe dare,
Ci e pe răbdare.
Că de-ar fi pe dare,
Soțul tău ar da
Plug cu patru boi,
Cu plugar cu tot,
Doară mi te-a scoate
De la neagra moarte.
Dar nu e pe dare,
Ci e pe răbdare.
Că de-ar fi pe dare,
Soțul tău ar da
Ciopărel de miei,
Cu cioban cu tot
Și oile toate,
Doară mi te-a scoate
De la neagra moarte.
Dar nu e pe dare,
Ci e pe răbdare.[1]

Poezia riturilor de trecere – cum numesc specialiștii cele trei momente majore din viața omului: nașterea, nunta, moartea – conține texte versificate, care însoțesc practicile, obiceiurile, secvențele rituale, ceremonialurile ce marchează cele trei mari evenimente din ciclul uman. Tot ce se organizează în legătură cu aceste momente cruciale din viața unui om capătă funcție integratoare, în sensul că omul se desprinde dintr-o stare anterioară, abandonează un statut și trece spre altul, se integrează altei stări, altui sistem de relații, altui comportament. Cel mai evident apare acest fapt în cazul momentului căsătoriei, singurul la care omul participă în mod conștient, deliberat și activ.

Riturile de trecere își sprijină funcționalitatea pe forța cuvântului, care, la rândul lui, îmbracă o expresie artistică variată, de cele mai multe ori prin cumul sincretic: vers, melodie, joc. Din nici o secvență rituală însă nu lipsește textul versificat care se cântă, se zice pur și simplu (ca în

[1] Text transcris din *Flori alese din poezia populară*, Editura pentru Literatură, București, 1967, vol. II, pp. 234-247.

Scanned with CamScanner

cazul încredințării pruncului, de către moașă, nașilor) sau se declamă (ca în cazul *orațiilor de nuntă*). Aceste texte au un conținut și un rost care variază de la eveniment crucial la eveniment crucial: mai pronunțat magico-ritual la naștere, precumpănitor spectacular la nuntă, mixt (secvențe rituale cu note spectaculare) la moarte.

Elementele conceptual-artistice pe care se sprijină poezia riturilor de trecere țin, în principal, de mit și de alegorie. Versurile pe care moașa le adresează la nașterea copilului nașilor au în vedere faptul că nou-născutul trece din *lumea neagră* (necunoscută) în *lumea albă* și conțin mici secvențe alegorice, vizând evoluția ulterioară a copilului: comportamentul eroic, viața ca act de curaj etc. Pe alegorie și simbol se bazează și oratia de nuntă, probabil textul cel mai reprezentativ al spectacolului nunții, după cum, valorificând din plin expresivitatea simbolului, textele ceremoniale de înmormântare se corelează dintr-o perspectivă mitică mai largă și mai coerentă. Etnologii au decupat de altfel, din textele ceremoniale de înmormântare, schema unui mit[1] cel al

[1] Deși se constată că mitul apare ca o componentă constantă a existenței umane de la începuturile acesteia până astăzi, el nu poate fi receptat ca un concept cu semnificație globală. E nevoie de o disociere între miturile societăților primitive, miturile popoarelor antice, miturile de tip folcloric și miturile societății contemporane. Astfel, dacă pentru primitiv mitul este o istorie sacră adevărată, al cărei subiect se referă la un eveniment creator petrecut la începuturile lumii, pentru antici acesta nu mai este decât o simplă „fabulă", o „ficțiune", o „invenție"; în timp ce în societățile primitive mitul e o realitate vie și activă, ale cărei personaje supranaturale și subiect sacru alcătuiau un model cu rigoare respectat și urmat de membrii acestor societăți, miturile grecești, „clasice", reprezintă saltul din mitologie în literatură, „triumful *operei* literare asupra *credinței* religioase. Nu dispunem de nici un mit grec transmis împreună cu contextul său cultural" (Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București,

Scanned with CamScanner

„marii călătorii“[2].

Cum sursa de inspirație rurală a literaturii române culte este foarte viguroasă, poezia riturilor care însoțesc cele trei

---

Editura Univers, 1978, p. 148). Nici culturile de tip folcloric, cum este cea românească, nu au păstrat miturile în starea lor primară, ci le-au integrat unor producții artistice sincretice, în care literatura deține primul loc, în metafore și imagini poetice, în povestiri și legende, în credințe și tradiții. În cultura română modernă miturile au fost relevate prin analiza și interpretarea producțiilor literare mai vechi sau mai noi, de sorginte folclorică sau chiar cultă.

Reținând observația permanenței mitului în societatea omenească până în actualitatea imediată, în care continuă să apară mituri cu aspecte și funcțiuni noi („obsesia succesului“ ca reflex al dorinței de „a transcende limitele condiției omenești“, „cultul automobilului sacru“, nostalgia „perfecțiunii primordiale“ – *op. cit*, p. 174), o întrebare legitimă se formulează firesc: Ce a asigurat perenitatea mitului în îndelungata istorie a culturii universale? Fără îndoială, mai întâi faptul că el a răspuns – și continuă să răspundă – unor nevoi și aspirații ale omului. El ne apare deci ca un element fundamental al oricărei civilizații. Din împrejurarea că oamenii continuă să recurgă la el, tragem încheierea că trebuie să-i căutăm valoarea, să-l explicăm ca pe o realitate vie, care a potențat și potențează încă viața spirituală a oamenilor. De altfel, omul modem nu-și poate imagina istoria culturii universale fără valorificarea necontenită a miturilor, în primul rând sub raport literar, dar și filozofic de atâtea ori. Acest lucru îl determina pe Mircea Eliade să afirme că „literatura este fiica mitologiei“. Adevărat! Cine și-ar putea închipui *Luceafărul* lui Eminescu fără Hyperion sau atâtea opere ale literaturii universale fără Prometeu?!

[2] Vezi Mihai Pop, *Le mythe du «grand voyage» dans les chants des ceremonies funèbres roumains*, în *To Honor Roman Jakobson*, Haga - Paris, 1967, pp. 1604-1605; *Mitul marii treceri*, în *Folclor literar*, II, Cercul Științific de Folclor al Universității din Timișoara, Timișoara, 1968, pp. 79-90; Vasile Crețu, *Mitul „marelui drum“ în cântecele ceremoniale de petrecut din Banat*, în vol. cit, pp. 269-276; A. Gh. Olteanu, *Mitul «marii călătorii» în romanul «Baltagul» de Mihail Sadoveanu*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1974, pp. 699-709.

Scanned with CamScanner

mari momente de trecere nu putea să nu lase urme în creația celor mai de seamă scriitori. De la *Nunta Zamfirei*, care-l consacra ca poet pe George Coșbuc în 1889, la *Ion* al lui Liviu Rebreanu ori la *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu, de la marea lirică inter- și postbelică până la romanele lui Marin Preda ori la dramaturgia lui Horia Lovinescu sau Marin Sorescu, literatura română se resimte de influența poeziei riturilor de trecere fie în chip explicit, în tablouri descriptiv-etnologice de sine stătătoare ori în imagistica poetică, fie în mod implicit, în mentalitatea personajelor ce populează această literatură.

Transpunerea poetică a mitului marii călătorii se datorează textelor ceremoniale de înmormântare: *Cântecul bradului*, *Cântecul zorilor*, *Cântecul mare de petrecut*. Structura propriu-zisă a mitului poate fi urmărită cu ușurință în textul *Cântecului mare de petrecut*, care, după unii cercetători[1], constituie partea a doua a *Cântecului zorilor* (vezi textele 4 și 5, pp. 86-89), în care modalitatea sugestiei semantice și simbolistice este depășită prin densitatea imaginilor la care se face apel. Aici elementele mitului se degajă cu ușurință, chiar dacă uneori ele trec printr-un proces de metaforizare destul de complicat.

Toate textele ceremoniale de înmonnântare au la bază, structural vorbind, o aceeași opoziție: VIAȚĂ ↔ MOARTE, realizată îndeosebi semantic în *Cântecul bradului*, prin mulțimea de cuvinte sau sintagme luate din sfera ceremonialului de înmormântare: bradul este *ales* „Pe creangă uscată/ De moarte lăsată", este dus la *vale*, altfel decât de obicei: „Cu cetina-n vale/ Să le fiu de jale;/ Cu poale lăsate,/ A jale de moarte". Tot așa, bradul *coboară* „De la loc *pietros*/ La loc *mlăștinos*", semantismul verbului sugerând declinul vital, iar atributele *pietros* și *mlăștinos* intrând într-o opoziție, semantică și ea (consistent/ inconsistent; durabil/ perisabil), traductibilă, în ordinea generală a mitului, prin aceea dintre viață și moarte.

---

[1] Vezi Mihai Pop, *Mitul marii treceri*, p. 82.

Scanned with CamScanner

În fine, sugestia opoziției pe care se constituie mitul „marii călătorii" este admirabil susținută de revenirea frecventă a paralelismului sintactic cu funcție structuratoare:

„Eu dacă știam,
Nu mai răsăream,
Eu de-aș fi știut
N-aș mai fi crescut",

după fiecare predestinare funebră a bradului (vezi textul 3, pp. 85-86).

Analiza secvențială a textelor 4 și 5 conduce la identificarea următoarelor elemente alcătuitoare ale mitului:

1. În prima secvență se definește moartea ca stare fizică, înfățișată prin relatare obișnuită în dialogul „dalbului de pribeag" (mortul, defunctul) cu „străinii și vecinii" care au „făcut bine/ De-au venit la tine": „Ieri de dimineață/ Mi s-a pus o ceață" etc.

2. Al doilea element este o definiție a eroului mitic, „călător/ Cu roua-n picioare,/ Cu ceața-n spinare,/ Pe o cale lungă,/ Lungă fără umbră":

„Dintr-o lume-ntr-alta
Dintr-o țară-ntr-alta;
Din țara cu dor,
În cea *fără dor;*
Din țara cu milă,
În cea *fără milă*"[1].

Din acest moment se pătrunde în planul mitului, în care vom constata tot felul de relații (de opoziție, de dependență, de reciprocitate), prin care „dalbul de pribeag", împlinind probele pe care le presupune orice *trecere*, realizează integrarea sa în lumea de *dincolo*. De observat însă că aceste opoziții

[1] Vezi textul 2, pp. 83

Scanned with CamScanner

se concretizează prin elemente recrutate în planul nonmitic. În planul mitic, în care se pătrunde cu această secvență, se rămâne până în final, când se cristalizează funcția integratoare a mitului „marii călătorii" pentru cei rămași în lumea de *dincoace*.

3. Secvența a treia, cea mai întinsă și cea mai importantă pentru sensurile profunde ale mitului, înfățișează „marea călătorie" printr-o succesiune de sfaturi adresate eroului mitic, privitoare la comportarea acestuia de-a lungul marelui drum făcut în vederea integrării, drum ce duce:

„În dealul cu jocul
C-acolo ți-e locul;
'N câmpul cu bujorul
C-acolo ți-e dorul".

Este evidentă aspirația spre frumos și armonie. Locul unde urmează a se stabili „dalbul de pribeag" este zugrăvit în culori edenice. Ar fi de glosat pe marginea constatării că reversul medaliei, locurile infernale adică, nu intră în viziunea cântecelor ceremoniale de înmormântare, în concepția folclorică moartea absolvindu-l pe om de eventualele păcate pe care le-a putut săvârși în timpul vieții. Ceva din viziunea mioritică asupra lumii, despre a cărei vechime am mai vorbit, se insinuează și aici.

4. Al patrulea element al mitului este un concept de comuniune a lumii vii cu lumea nevie, socotită însă doar trecută dincolo, dar rămasă într-o strânsă relație cu cei de *dincoace*:

„Să te uiți prin ei,
C-or fi și de-ai mei.
Ei, când te-or vedea,
Bine le-o părea
Și te-or întreba:
Datu-le-am ceva?"

Scanned with CamScanner

5. Al cincilea element are în vedere funcția integrării celor rămași în urma marelui călător în noua situație, funcție subliniată insistent de revenirea frecventă a unui cuvânt-cheie: **răbdare**:

„Roagă-mi-te, roagă,
De copiii tăi,
Să aibă *răbdare*
Să nu plângă tare
C-acum nu-i pe dare,
Ci e pe *răbdare*".

Este ușor de observat că mitul „marii călătorii" se încheagă dintr-o suită de relații care se stabilesc la diferite niveluri, în baza întrepătrunderii planurilor real și mitic. Dacă sistematizăm aceste relații, vom obține structura mitului[1],

[1] Elemente ale interpretării cântecelor ceremoniale de înmormântare au apărut, prima oară, în micul studiu „Mitul «marii călătorii» în romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu", publicat în revista *Limbă și literatură*, vol. IV/1974, pp. 699-709. Vezi și nota 2, p. 90.

Secvența	Relația	Planul de referință
1	Străinii și vecinii vin să-și ia rămas bun de la „pribeag", ocazie cu care acesta relatează și definește moartea.	Planul real împrumută elemente mitice (Domnul, o corboaică neagră), cu ajutorul cărora se definește moartea.
2	Mortul devine un „călător" pe „o cale lungă / Lungă fără umbră."	Planul real este părăsit pentru cel mitic.
3	„Marele călător" străbate „calea fără umbră" condus de sfaturile celor care-l petrec astfel până la „dealul cu jocul / Unde-i este locul"	Plan mitic conceput prin analogie cu planul nonmitic
4	„Dalbul de pribrag" devine un mesager al celor rămași în urma sa pentru cei trecuți de mai înainte *dincolo*. El e aici personaj mitic deplin, mediind între cele două lumi concepute ca două existențe paralele.	Cele două planuri se interferează permanent prin intermediul eroului mitic
5	Eroul mitic îndeplinește ultima funcție: integrându-se pe sine în „noua" lume, consolează pe cei rămași, ușurându-le și acestora integrarea.	Cele două planuri se disociază, cele două lumi reocupându-și fiecare locul în jumătatea sa existențială

Scanned with CamScanner

care funcționează ca un model de comportare ce se obiectivează de fiecare dată când împrejurări tragice cer punerea lui în funcție. Obiectivarea se realizează în variante deosebite de text literar, de fapt de cântece ceremoniale de înmormântare, ca în Oltenia, Banat și sudul Transilvaniei, în texte de bocete sau pur și simplu prin relevarea conștientă, în rituri, a mitului, atunci când împrejurările o impun, adică printr-o mutație a modelului din subconștient în conștient.

Din cele înfățișate până acum despre mitul „marii călătorii", va trebui să reținem dubla funcție pe care acesta o cumulează: pe de o parte, mitul ajută pe cel dispărut din lumea vie să se integreze „celeilalte" existențe, iar pe de altă parte, el mângâie sufletele lovite direct, la nivelul familiei, sau indirect, la nivelul comunității sătești. Mitul devine astfel *catharsis-ul* situației date, restabilind echilibrul pierdut, o clipă, în comunitatea arhaică.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

ION HELIADE RĂDULESCU

ZBURĂTORUL[1]

1

„Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,
Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;
Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!

2

„Ah! inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine!
Îmi cere... nu-ș' ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da:
Și cald, și rece, uite, că-mi furnică prin vine;
În brațe n-am nimica și parcă am ceva;

3

„Că uite, mă vezi, mamă? așa se-ncrucișează,
Și nici nu prinz de veste când singură mă strâng,
Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înșii lacrimi, și plâng, măicuță, plâng.

4

„Ia pune mâna, mamă, – pe frunte, ce sudoare!
Obrajii... unul arde și altul mi-a răcit!
Un nod colea m-apucă, ici coasta rău mă doare;
În trup o piroteală de tot m-a stăpânit.

5

„Ori ce să fie asta? întreabă pe bunica:
O ști vrun leac ea doară... o fi vrun zburător!
Ori, aide l-alde baba Comana, ori Sorica,
Ori du-te la moș popa, ori mergi la vrăjitor.

---

[1] Interpretare inedită.

6

„Și unul să se roage, că poate mă dezleagă;
Mătușile cu bobii fac multe și desfac;
Și vrăjitorul ăla și apele încheagă,
Aleargă la ei, mamă, că doar mi-or da de leac.

7

„De cum se face ziuă și scot mânzat-afară
Ș-o mâi pe potecuță la iarbă colea-n crâng,
Vezi, câtu-i ziulița – și zi acum de vară,
Un dor nespus m-apucă, și plâng, măicuță, plâng.

8

„Brânduța paște iarbă la umbră lângă mine,
La râuleț s-adapă, pe maluri pribegind;
Zău, nu știu când se duce! că mă trezesc că vine;
Și simt că mișcă tufa, auz crângul trosnind.

9

„Atunci inima-mi bate și sai ca din visare,
Și parc-aștept... pe cine? și pare c-a sosit.
Acest fel toată viața-mi e lungă așteptare,
Și nu sosește nimeni!... Ce chin nesuferit!

10

„În arșița căldurei, când vântuleț adie,
Când plopul a sa frunză o tremură ușor
Și-n tot crângul o șoptă s-ardică și învie,
Eu parcă-mi auz scrisul pe sus cu vântu-n zbor;

11

„Și când îmi mișcă țopul, cosița se ridică,
Mă speriu, dar îmi place. – Prin vine un fior
Îmi fulgeră și-mi zice: „Deșteaptă-te, Florică,
Sunt eu, viu să te mângâi"... Dar e un vânt ușor!

12

„Ori ce să fie asta? – Întreabă pe bunica:
O știi vrun leac ea doară... o fi vrun zburător;
Ori, aide l-alde baba Comana, ori Sorica,
Ori du-te la moș popa, ori mergi la vrăjitor."

13

Așa plângea Florica și biet își spunea dorul,
Pe prispă lângă mă-sa, ș-obida o-nneca;
Junicea-n bătătură mugea, căta oborul,
Și mă-sa sta pe gânduri, și fata suspina.

.....

Scanned with CamScanner

14

Era în murgul serii și soarele sfințise;
A puțurilor cumpeni țipând parcă chema
A satului cireadă ce greu, mereu sosise,
Și vitele muginde la zgheab întins pășea.

15

Dar altele-adăpate trăgea în bătătură,
În gemete de mumă viței lor striga;
Vibra al serii aer de tauri grea murmură;
Zglobii sărind viței la uger alerga.

16

S-astâmpără ăst zgomot, ș-a laptelui fântână
Începe să s-auză ca șoptă în susur,
Când ugerul se lasă sub fecioreasca mână
Și prunca vițelușă tot tremură-mprejur.

17

Încep a luci stele rând una câte una
Și focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare-acum și luna,
Și cobe, câte-odată, tot cade câte-o stea.

18

Dar câmpul și argeaua câmpeanul ostenește
Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpânește,
Și lătrătorii numai s-aud necontenit.

19

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veșmântul său cel negru, de stele semănat,
Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei
Visează câte-aevea deșteaptă n-a visat.

20

Tăcere este totul și nemișcare plină;
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat:
Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină,
Și apele dorm duse, și morile au stat.

.....

Scanned with CamScanner

21

„Dar ce lumină iute ca fulger trecătoare
Din miază-noapte scapă cu urme de schintei?
Vr-o stea mai cade iară? Vr-un împărat mai moare?
Ori e – să nu mai fie! – vr-o pacoste de zmei?

22

„Tot zmeu a fost, surato. Văzuși, împelițatu!
Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Și drept pe coș, leicuță! ce n-ai gândi, spurcatu!
Închină-te, surato! – văzutu-l-ai și tu?

23

„Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Și-pietre nestimate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată;
Dar lipsă d-a lui dragosti! departe de ast loc!

24

„Pândește, bată-l crucea! și-n somn colea mi-ți vine
Ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel,
Bălai, cu părul d-aur; dar slabele lui vine
N-au nici un pic de sânge, ș-un nas – ca vai de el!

25

„O! biata fetișoară! mi-e milă de Florica
Cum o fi chinuind-o! – vezi, d-aia a slăbit
Și s-a pălit copila! – ce bine-a zis bunica:
Să fugă fata mare de focul de iubit!

26

„Că-ncepe de visează, și visu-n lipitură
Începe-a se preface, și lipitura-n zmeu,
Și ce-i mai faci pe urmă? că nici descântătură,
Nici rugi nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu!"

Ion Heliade Rădulescu este primul ditre poeții noștri de început, care are intuiție artistică sigură. O demonstrează multe dintre poeziile sale, dar, cu prisosință, balada de inspirație etno-folclorică *Zburătorul*, scrisă în 1843, și publicată în „*Curierul românesc*", Nr. 9/4 februarie 1844.

Poemul surprinde încă la nivel compozițional. Printr-un artificiu poetic de insolitare a obișnuitului, poetul recurge, în

Scanned with CamScanner

chipul cel mai firesc, la intervertirea termenilor din relația cauză-efect, în sensul că nu ni se prezintă, conform logicii formale, întâi cauza și apoi efectul, ci invers. Parcurgând textul baladei, nu luăm cunoștință cu fenomenul ce provoacă tulburarea Floricăi, ajunsă la vârsta puberală, așa cum este el imaginat în eresurile populare: sub forma unui duh care se strecoară în somnul – dar și în stările de veghe – ale fecioarelor, chinuindu-le. Citim, dimpotrivă, despre stările, inexplicabile pentru ea, pe care fata le încearcă în plină activitate agrestă, comunicate, într-un monolog adresat, mamei sale. Abia în ultima parte aflăm explicit cauza chinurilor fetei, într-un al doilea monolog adresat, al unei sătence către o „surată" a ei, ocazie cu care se exprimă și compasiunea pentru starea fetei: „O! biata fetișoară! mi-e milă de Florica/ Cum o fi chinuind-o!..."

Dar monologul lămuritor al cauzei nu urmează imediat efectului, situație rezultată din răsturnarea relației. Ar fi fost prea simplu. Instinctul de poet al lui Heliade îl conduce pe acesta la nevoia de a crea o trăsură de unire, o cratimă între prima și ultima parte (prima, un monolog; ultima, de asemenea un monolog – figuri retorice de adresare), în fine, o pauză. Încât structura compozițională a baladei arată astfel: **prima parte**, un monolog adresat, reprezentând efectul unei cauze necunoscute, despre care se avansează, totuși, o ipoteză („Ori ce să fie asta ? – Întreabă pe bunica: / O ști vr-un leac ea doară... *o fi vr-un zburător...* "); **a doua parte**, un pastel al înserării, al doilea în poezia românească, după cel al lui Vasile Cârlova *(Înserare)* și precedându-le pe cele ale lui Eminescu *(Sara pe deal)* și Coșbuc *(Noapte de vară)*, **a treia**, iarăși un monolog, în care toate enigmele se dezleagă.

Nu va fi lipsit de importanță să subliniem semnificația folosirii de către poet a procedeului dramatic al monologului, întrucât conținutul însuși al baladei este, din perspectiva protagonistelor – fie că e vorba de Florica, fie că e vorba despre cele două surate – unul dramatic, de factură precumpănitor lirică totuși.

Scanned with CamScanner

Un alt mare secret al izbânzii artistice a lui Eliade este perfecta adecvare a limbajului folosit pentru fiecare dintre cele trei părți. Nici monologul Floricăi, nici cel din final nu conțin ceva livresc. Poetul n-a pus nimic de la el în evocarea stării puberale, ori în „portretizarea" Sburătorului. Și-a lăsat personajele să se exprime în limba lor curat rurală, de grai muntenesc, realizând un adevărat tur de forță în ceea ce se cheamă *stil oral*.

Florica parcurge un sindrom adolescentin-puberal: are alergie („Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc"), face tahicardie sau palpitații („pieptul mi se bate", „inima-mi zvâcnește"), trece prin stări febrile, frisonante („Și cald și rece, uite, că-mi furnică prin vine... " „Obrajii... unul arde, și altul mi-a răcit!"), e anxioasă, chiar depresivă, uneori la paroxism: „... și ochii-mi văpăiază,/ Pornesc dintr-înșii lacrimi și plâng, măicuță, plâng" (vers din strofa 3, reluat, cu modificări semnificative, în strofa 7): „Un dor nespus m-apucă și plâng, măicuță, plâng".), sau e confuză: „Brândușa paște iarbă la umbră lângă mine./ La râuleț s-adapă, pe maluri pribegind;/ Zău, nu știu când se duce! Că mă trezesc când vine... "

Heliade conduce magistral lamentația greu de motivat a Floricăi și, când simptomele psiho-fiziologice se aglomerează și spovedania amenință să bată pasul pe loc, pune fata să avanseze o ipoteză („Ori ce să fie asta? Întreabă pe bunica:/ O ști vr-un leac ea doară... o fi vr-un sburător!") în strofa 5, pe care o reia întocmai strofa 12, și să propună posibile remedii: „Ori, aide l-alde baba Comana ori Sorica,/ Ori du-te la moș popa, ori mergi la vrăjitor", ținând de spiritualitatea folclorică:

„Și unul să se roage, că poate mă dezleagă;
Mătușile cu bobii fac multe și desfac;
Și vrăjitorul ăla și apele încheagă,
Aleargă la ei, mamă, că doar mi-or da de leac. "

Scanned with CamScanner

Stilul oral, despre care vorbeam, e la el acasă, poetul folosind întreaga gamă de elemente ce-l particularizează: interjecții *(ah, uite, zău)*, imperative și vocative („Vezi, mamă, ce mă doare!/... / Ia pune mâna, mamă..."), interogații și exclamații la tot pasul, presupoziții („o fi vr-un sburător!"), puncte de suspensie, linii de pauză etc.

Același limbaj frust, autentic, ne întâmpină și în ultima parte, unde, prin același procedeu al monologului adresat, ni se explicitează cauza fenomenului aflat sub semnul enigmaticului (sau măcar al ipoteticului). Cu experiența lor de femei mature, conectate la eresurile legate de trecerea fecioarelor prin proba puberală, ele trec în revistă, ca martore aevea la fabulosul fenomen (strofele 21, 22, 23), etapele insinuării inevitabile a duhului sburătorului. La adăpostul conferit de vârstă al oricăror pericole, una dintre ele ia distanță ironică față de amăgitorul duh:

„Pândește, bată-l crucea! și-n somn colea mi-ți vine
Ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel,
Bălai, cu părul d-aur; dar slabele lui vine
N-au nici un pic de sânge, ș-un nas – ca vai de el!"

Temătoare la început, invocând pavăza crucii, prinde, mai la urmă, curaj și-și spune pe șleau dezamăgirea: „dar slabele lui vine..." etc. Revine apoi, și, compătimind-o pe Florica, face apel la înțelepciunea bătrânilor: „Să fugă fata mare de focul de iubit." Să fugă, nimic de zis, numai că „focul de iubit" e un dat pe care nu-l poți evita. Susținându-și îndemnul cu detalierea procesului de erotizare la care se expune cine-i cade în plasă, „surata" atotștiutoare își încheie predica cu un „Ferească Dumnezeu!" bun să te apere de toate cele.

Trecând acum la partea mediană, despre care am afirmat că e un pastel al înserării menit să ne scoată de sub impresia sbuciumului Floricăi și să ne facă receptivi pentru

Scanned with CamScanner

dezlegarea misterului, constatăm că registrul stilistic se modifică substanțial. Autorul scapă – pentru un moment – de constrângerile stilului oral (cărora se va supune din nou, cum am văzut, în ultima parte) și e liber să-și exprime propria lui viziune asupra unui amurg rural. Fără să aibă nici aceasta ceva livresc, pastelul e scris net din perspectiva auctorială a lui Heliade. Dacă în părțile I și a III-a limbajul era preponderent denotativ, în partea a II-a acesta e, dimpotrivă, precumpănitor conotativ. Pastelul urmărește progresiv înserarea, de la asfințitul soarelui până când „Încep a luci stele rând una câte una/... / Târzie astă seară răsare-acum și luna" și mai departe până la lumea, „ce-n brațele somniei/ Visează câte-aevea deșteaptă n-a visat" și până ce „Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat."

Amurgul e dinamizat, inițial, de sosirea cirezilor de vite de la pășunat și de alte momente: adăparea, mulsul vacilor, în salturile jucăușe ale viteilor. Alături de imaginile motorii, una mai expresivă decât alta, animația e completată și de două fericite imagini auditive: una ca rezultat al aliterației consoanei vibrante **r**: „Vibra al serii aer de tauri grea murmură" (în care e neapărată nevoie să observăm și un caz de sintaxă poetică, poate primul în poezia românească: topica obișnuită ar fi fost, eventual, „Vibra al serii aer de murmurul greu al taurilor"; procedeu de insolitare, așadar!) și alta ca rezultat al aliterației censoanei siflante **s** (ajutată și de vecinătățile lui **ș** și **z**): „... și-a laptelui fântână/ Începe să *s*-auză ca *ș*optă în *s*usur", (o încântătoare – să recunoaștem! – armonie imitativă a țâșnirii laptelui în șiștar). Obligatoriu de asemenea, și aici, să nu trecem cu vederea metafora „a laptelui fântână". După cum se cuvin sesizate și alte procedee mai rare: metonimia din versul „Și *lătrătorii* numai s-aud necontenit", ori superlativul obținut prin iterația adjectivului: „E noapte *naltă, naltă*..." (în locul lui *foarte înaltă*, simțit, poate, ca livresc sau prețios).

Scanned with CamScanner

Dar șirul imaginilor de mare expresivitate nu s-a epuizat. Derivând substantivul *cântec*, când cu prefixul *în-*, când cu *des-*, poetul oferă cititorului versul al doilea din strofa 20: *„Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat"*, în care cuvântul *descântec*, desemnând un act de vrăjitorie, pregătește atmosfera de care are nevoie desfășurarea „evenimentelor" fabuloase din final. Tot aici, nu trebuie să scape observației două personificări perfect armonizate versului comentat: vântul *nu suspină* și apele *dorm duse* (în somn profund, adică).

Când Ion Heliade Rădulescu scria, în 1843, *Zburătorul*, acesta nu era, în folclor, decât o credință (de fapt, un fond întreg de credințe și superstiții) și nu o operă literară lămurit închegată sub o specie oarecare. Cât despre ceea ce devine motivul (sau mitul) zburătorului în literatura cultă – să zicem în poezia eminesciană – aceasta face parte din „cariera" sa ulterioară, saltul calitativ al eresului de la care s-a pornit. Așadar Heliade literaturizează un fond de credințe și superstiții, eventual de reprezentări mitice, și nu preia o temă sau un motiv deja literaturizat în folclor. Ceea ce nu împiedecă totuși ca *Zburătorul* să devină, după o observație a lui Ion Pillat, „actul de naștere al liricii moderne române, tocmai fiindcă reușește să contopească într-un tot armonios și într-o formă estetică valabilă și astăzi datini și credințe străvechi ale poporului nostru cu sentimente permanente și adânc omenești."[1]

[1] Vezi pentru toată această discuție și: Nicolae Constantinescu, *Note etnologice la „Zburătorul" de Ion Eliade Rădulescu*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1982, pp. 538-543.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

GRIGORE ALEXANDRESCU

SATIRĂ. DUHULUI MEU*

Trageți toți câte o carte: domnule, ești cu mine.
Șezi, mă rog, împotrivă, și vezi de joacă bine.
– Dar ți-am spus, coconiță, că eu, din întâmplare,
Nici bine, nici nebine nu poci să fac cercare:
Am cuvintele mele: aste jocuri plăcute,
Cu voia dumitale, îmi sunt necunoscute.
– Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm, poate;
Astăzi chiar și copiii știu jocurile toate,
Veacul înaintează, Caro; vezi că ți-e rândul;
Dar ce făcuși acolo! unde îți este gândul?
Când eu am dat pe riga, bați cu alta mai mare?
Astfel de neștiință e lucru de mirare!

Așa-mi zicea deunăzi, cu totul supărată,
O damă ce la jocuri e foarte învățată,
Apoi șoptind pe taină cu câteva vecine:
Vedeți, zise, ce soartă, și ce păcat pe mine?
Două greșeli ca asta, zău, sufletul mi-l scot,
A! ce nenorocire! *ma chére*, ce idiot!

Vino acum de față și stăi la judecată,

---

* Interpretare publicată, inițial, în *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XI-a (în colaborare cu Maria Pavnotescu), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979; ediția a II-a, pp. 76-81.

Tu care le faci astea, duh, ființă ciudată,
Ce vrei să joci o rolă în lumea trecătoare:
De ce treabă mi-ești bună, putere gânditoare,
Când nu pot la nimica să mă ajut cu tine,
Când nu te-ai deprins încă nici vistu să-l joci bine?
Nu mai ești tu acela care-n copilărie
Știai pe dinafară vestit-Alexăndrie,
Și viața ciudată a unui crai cuminte,
Care lăsă pe dracu fără încălțăminte?[1]

Tu, care mai în urmă, râzând d-acestea toate,
De rost puteai a spune tragedii însemnate,
Meropa, Atalia și altele mai multe,
Declamându-le toate cui vrea să te asculte?

Negreșit îmi vei zice, țiu minte ce îmi place,
Dar cărțile cu mine e greu să se împace.
Mai lesne poci a spune hoțiile urmate
La zece tribunaluri subt nume de dreptate,
Mai lesne poci să număr pe degetele mele,
Câți sfinți avem pe lună și câte versuri rele,
Decât să bag de seamă ce carte nu e dată,
A cui este mai mică și cine o să bată.
Când sunt în adunare, n-am altă mulțumire,
Decât să se deschiză sujeturi de vorbire:
Atunci sunt gata, slobod, ascult, și cu plăcere
Tușesc, zâmbesc, mă leagăn și-mi dau a mea părere.
– Frumos răspuns! Ascultă: pe cât mie îmi pare,
De lume, de năravuri ai slabă încercare.
Trebuie să știi jocul și danțul ce-ți lipsește,
Și niște mici petreceri, ce se zic românește
Jocuri nevinovate. Nevinovate fie,
Măcar că vini destule din ele pot să vie;
Trebuie să faci pasuri și complimente bune;
La vorbe serioase când alții se vor pune,

---

[1] Arghir, eroul poemei poartă numele lui, a furat de la dracu o pereche de papuci care slujeau drept aripi acelui ce se încălța cu dânșii (n.a).

Scanned with CamScanner

Să n-asculți, să spui glume, să scoți la jucării,
Și pân-a râde alții, să râzi tu mai întâi.

Vezi domnișoru-acela care toate le știe,
Căruia vorbă, duhul îi stă în pălărie,
În chipul d-a o scoate cu grații prefăcute?
Hainele de pe dânsul sunt la Paris cusute:
Singur ne-ncredințează. Lorneta atârnată
Este și mai streină, d-o formă minunată;
Vrea s-o cumpere prințul, dar ca un om cu minte
Dumnealui o tocmise ceva mai înainte.
Când le-a spus astea toate, o ia la ochi, privește
Chiar pe dama aceea cu care-atunci vorbește;
I-o dă în nas, se pleacă, și în sfârșit o lasă,
Zicându-i: Ce lornetă! te-arată mai frumoasă!

Fiescine cunoaște ce cap tânărul are;
Dar pentru că dă bine din mâini și din picioare,
Și trântește la vorbe fără să se gândească,
Am văzut multă lume cu duh să-l socotească;
Iată de ce talente avem noi trebuință.
Dar tu care uiți lesne, duh fără de știință,
Socotești că poți oare, prin astfel de mijloace,
Arătându-te-n lume vreo figură-a face?
Pretenția aceasta mi s-ar părea ciudată.

Când pe la nunte, baluri, ne ducem vreodată
(Căci din nenorocire puternica natură
Ne-a unit împreună c-o strânsă legătură),
Râz văzându-te singur, și într-un colț deoparte,
Parc-ai fi mers acolo ca să compui o carte,
Iar nu ca să te bucuri cu lumea dimpreună.
Dacă vreo coconiță, frumoasă, dulce, bună,

Crezând că ne prefacem, ne-ndeamnă, ne poftește,
Ne ia la joc, greșala-i îndată și-o plătește;
Rar să se afle damă de mijloc așa tare,
Ca să n-o fac să cază la cea dintâi mișcare.
Ăsta îți e talentul și darurile toate.

Cât pentru darul vorbei, ce crezi că îl ai, poate,
E numai o părere: îți cei și iertăciune,

Scanned with CamScanner

Că nici pentru prieteni minciuni nu voi a spune.
Adevărat se-ntâmplă să zici pe la soroace
Câte o vorbă-duouă, care la unii place;
În câte rânduri însă distracțiile tale
Te fac să scoți cuvinte ce nu ar fi cu cale,
Să superi din greșală persoane însemnate,
Ba încă câteodată și dame delicate,
Râzând de-acele duouă, statornică pereche,
Care își petrec seara șoptindu-și la ureche,
De celelalte patru contese ideale,
Umflate de pretenții și vrednice de jale,
Pe care dacă prințul le ia la bal de mână,
Nu mai vorbesc cu nimeni câte o săptămână.
Astăzi râzi d-o pedantă, mâine d-o prețioasă;
Zici de una ajunsă în vârstă cuvioasă
Că atestatul vremei nu va să-l priimească;
Și d-alta ce iubește de cinste să vorbească,
Ce laudă virtutea și-n veci ți-o pomenește,
Zici că e virtuoasă cât știm noi evreiește.

Greșelile acestea îți fac un urât nume.
Tu știi ce se întâmplă când se aude-n lume
Că cinevași s-apucă defecturi să arate:
Mulți scot subt al lui nume minciuni nenumărate.
S-a vorbit într-o casă de un fanfaron mare,
Declamând sentimente ce sigur nu le are,
Care la lot ar pune suflarea omenească,
Când cineva cu dânsul ar vrea să o tocmească;
S-a zis ceva de Iancu, de Stan, de Lăurescu;
Cine le-a scos acestea? – Le-a scos Alexandrescu.
Făr-a zice nimica, singura ta zâmbire,
De te-i afla de față, e o-nvinovățire.
În zadar te porți bine și lauzi câteodată,
Chiar lauda în gură-ți de satiră e luată.

Așa, în loc să critici greșalele străine,
În loc să râzi de alții, mai bine râzi de tine;
Învață dantul, vistul și multe de-alde alea;
Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea.

Scanned with CamScanner

Satira este o specie a liricii cetățenești în care se exprimă sentimente de dezaprobare față de aspectele negative ale societății, respinse și condamnate prin diferite forme ale comicului; ridiculizare, ironizare, zeflemisire etc. Alături de Grigore Alexandrescu, înzestrat în mod deosebit cu darul de a satiriza în versuri, specia a mai fost cultivată de Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Rădulescu și alții, dobândind o strălucire neîntrecută în *Scrisorile* lui Eminescu, care înviorează expresia satirică de pe poziția esteticii romantice.

Satiră. Duhului meu a fost publicată pentru prima oară în ediția din 1942 a poeziilor lui Alexandrescu. Imaginând un dialog cu propriul spirit, poetul găsește prilejul și modalitatea de a satiriza preocupările mărunte, superficialitatea, pretinsa cultură și snobismul din saloanele mondene ale vremii sale.

Compoziția poemului se realizează din trei scene distincte. *Prima* (versurile 1-18) imaginează o întâmplare din saloanele mondene ale timpului, care devine pretextul următoarelor două scene, satira propriu-zisă. În cea de-*a doua* (versurile 19-54), spiritul, devenit personaj, este chemat în fața „judecății" stăpânului, care-l confruntă cu mentalitățile din „lumea bună". *A treia* (versurile 55-126) oferă cititorului spectacolul „instruirii" spiritului cu „exemple" oferite din viața mondenă a timpului.

Unitatea poemului este asigurată de monologul neîntrerupt al autorului, care, mimând un dialog cu propriu-i spirit, arată cu degetul defectele, nimicnicia și pretențiile „lumii bune".

Forma principală a comicului în satira lui Alexandrescu este *ironia*. Pentru aceasta, autorul folosește o mare varietate de mijloace poetice, de la prozodia realizată într-un stil spontan și oral la expresia căutată cu grijă și capabilă să susțină substanța satirică a poemului.

În prima parte apare dialogul, iar în celelalte două falsul dialog sau ceea ce s-ar putea numi, printr-o expresie

Scanned with CamScanner

paradoxală, un „monolog dialogat". Este însă vorba de un procedeu stilistic și compozițional cu mult mai subtil, și anume stilul indirect, prin care autorul introduce în fluxul monologului său replica spiritului, devenit, la un moment dat, preopinentul stăpânului său:

„Negreșit îmi vei zice, țiu minte ce îmi place,
Dar cărțile cu mine e greu să se împace.
Mai lesne poci a spune hoțiile urmate
La zece tribunaluri subt nume de dreptate" etc.

Plecând de la această replică a propriului duh, autorul se lansează într-o lungă și amănunțită analiză a însușirilor spiritului său. Sub masca unei false indignări față de lipsurile acestuia (nu știe jocul și dantul, nu știe să facă complimente, este neîndemânatic și stingher, singuratic și nesociabil, ba, ceea ce e și mai grav, e înclinat să râdă de alții, criticându-le atitudinea, preocupările, superficialitatea), poetul sugerează permanent, printr-o fină ironie, că defectele reproșate propriului spirit sunt de fapt calități, iar „calitățile" *lumii bune* sunt adevărate defecte. E de reținut, de aceea, valoarea compozițională a singurei replici a spiritului, citată mai sus.

Procedând astfel, Alexandrescu își creează mereu noi pretexte de a observa, de a descrie cu lux de amănunte sau doar de a nota în treacăt variatele aspecte negative ale lumii devenite obiect al satirei sale. Stând de vorbă cu propriu-i spirit, poetul își rotește panoramic privirea și arată cu degetul: „Vezi domnișoru-acela care toate le știe...?" Astfel, de-a lungul versurilor 55-71 se încheagă portretul caricatural al filfizonului, al tânărului pierde-vară ce-și consumă timpul cu nimicuri.

Prin procedee de artă scenică, portretul se realizează în mișcare. Poetul devine incisiv, depășind atitudinea lui de observator pasiv. În asemenea situații, *ironia* cedează locul *sarcasmului*.

Scanned with CamScanner

„Căruia vorbă, duhul, îi stă în pălărie,
În chipul d-a o scoate cu grații prefăcute."

sau

„Dar pentru că dă bine din mâini și din picioare,
Și trântește la vorbe fără să se gândească,
Am văzut multă lume cu duh să-l socotească."

Și încheie printr-o afirmație care de fapt neagă, ducând sarcasmul la ultima lui expresie: „Iată de ce talente avem noi trebuință".

Pentru a putea surprinde și stigmatiza alte defecte, poetul reia reproșurile făcute duhului său și, o dată cu ele, șirul observațiilor ironice și sarcastice: notează în treacăt imaginea bârfitoarelor, comentează vanitatea celor „patru contese ideale", *înțeapă* „o pedantă", „o prețioasă", *zeflemisește* o doamnă despre care duhul zice că „e virtuoasă cât știm noi evreiește". Nu bunele maniere constituie vocația duhului, ci înclinația de a cârti, de a critica, astfel că:

„În zadar te porți bine și lauzi câteodată,
Chiar lauda în gura-ți de satiră e luată".

Chiar și recomandarea finală, care nu se poate abate de la tonul general sarcastic al satirei, e folosită în același scop demascator, cu atât mai usturător cu cât spiritul e și aici „moralizat":

„Așa, în loc să critici greșalele străine,
În loc să râzi de alții, mai bine râzi de tine;
Învață dantul, vistul și multe de-alde alea;
Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea".

În *Satiră. Duhului meu*, Grigore Alexandrescu adoptă o atitudine de respingere a vieții mondene și a preocupărilor așa-zisei „lumi bune" din vremea respectivă. Compoziția

Scanned with CamScanner

satirei este realizată abil și subtil. Autorul recurge la o „înscenare judiciară" în care, rostind un rechizitoriu la adresa propriului spirit, obține efecte comice cu intenții satirice ușor voalate. Folosind când ironia, când sarcasmul, ridiculizând un aspect sau altul, într-o limbă firească, fără pretenții stilistice deosebite, poetul își atinge fără greș ținta. El critică atât pentru a îndrepta, cât și, mai ales, pentru a restabili ierarhia firească a valorilor autentice.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

VASILE ALECSANDRI

MEZUL IERNEI*

În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit,
Iar zapada cristalină pe câmpii strălucitoare
Pare-un lan de diamanturi ce scârțâie sub picioare.

Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Și pe ele se așază bolta cerului senină
Unde luna își aprinde farul tainic de lumină.

O! tablou măreț fantastic!... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii.
Munții sunt a lui altare, codrii – organe sonoare
Unde crivățul pătrunde, scoțând note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viață, fără glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă – nici un pas;
Dar ce văd?... În raza lunii o fantasmă se arată...
E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată!

Pastelul este o specie a genului liric care se folosește ca atare numai în literatura română. El presupune o atitudine oarecum detașată față de un aspect al naturii, implicând

---

* Comentariu pe text publicat în *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a IX-a (în colaborare), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1989, pp. 105-107.

neapărat, ca procedeu fundamental de realizare, *descrierea*. Prin descriere se ajunge de obicei la un tablou în care vizualul nu exclude auditivul, ci și-l asociază. Tabloul creat astfel într-o viziune precumpănitor obiectivă e menit să deștepte în sufletul autorului (implicit al cititorului) o anumită stare subiectivă.

Vasile Alecsandri este primul poet roman care creează specia în accepția înfățișată mai sus, dar și înainte de el – prin Heliade sau Grigore Alexandrescu – și după el – prin mai mulți poeți – se scrie poezie inspirată de natură. Tot Alecsandri este cel care introduce termenul – preluat din franceză sau italiană unde înseamnă *a picta* – dând ciclului de poezii care descriau aspectele variate ale naturii de la Mircești titlul de *Pasteluri*. Poeziile acestui ciclu au fost publicate în *Convorbiri literare* între 1868 și 1869 (iar în volum în 1875) și reprezintă efectiv adevărate picturi verbale. Din cele peste 25 de pasteluri, unele zugrăvesc anotimpurile cu fenomenele naturale caracteristice, altele frumusețile Mirceștilor sau muncile câmpului. Poetul se resimte uneori de înrâurirea atitudinii folclorice în fața naturii; cele mai multe pasteluri sunt însă livrești. Pentru Alecsandri, „peisajul nu are preț artistic în sine", fapt pentru care el „îl poetizează, interiorizându-l, ridicându-l la expresia unei valori psihice." (G. Călinescu)

Mai târziu, pastelul va deroga mult de la accepția clasică dată de Alecsandri, poezia izvorâtă din sentimentul naturii evoluând spre o vădită subiectivizare, de la Eminescu și Coșbuc la Șt.O. Iosif, Ion Pillat, George Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga etc.

Pastelul *Mezul iernei* este reprezentativ pentru accepția clasică, în sensul că poetul creează aici o imagine picturală a unei nopți geroase de iarnă, reușind să transmită, prin efecte vizuale, atributele proprii unui tablou hibernal noctum. Pentru aceasta, poetul înregistrează ceea ce vede (mai puțin ceea ce aude) și face aprecieri: „E un ger amar, cumplit...";

Scanned with CamScanner

„Totul e în neclintire, fără viață, fără glas" etc. Când elementele din realitatea imediată se epuizează și ea nu mai oferă suficientă substanță pentru desăvârșirea imaginii hibernale, poetul transfigurează această realitate, creând pe baza ei o alta, rezultat al imaginației sale bogate: noaptea înghețată de iarnă nu mai este o simplă noapte geroasă, elementele constituindu-se, în închipuirea creatoare a poetului, într-un templu plin de solemnitate rece, distantă. Însă un templu în care munții sunt altare, codrii orgi și stelele făclii e normal să capete dimensiuni cosmice, să-l copleșească pe om și să-i inspire un sentiment de admirație extaziată, căruia poetul îi face loc în substanța tabloului printr-o exclamație: „O! tablou măreț, fantastic!..." În final, poetul revine la datele imediate ale realității și înregistrează imaginea *(o fantasmă)* unui lup „ce se alungă după prada-i spăimântată".

O atare viziune transfiguratoare asupra naturii presupune însă o structurare ingenioasă a materialului poetic. La o cercetare cât de cât atentă, pastelul *Mezul iernei* se structurează pe două planuri de referință (unul real, altul sacralizat) care interferează pe anumite spații, alcătuind un tot unitar. Această structură se sprijină însă pe o compoziție trială distribuită astfel: *prima parte* – primul catren, *a doua* – următoarele două catrene, *a treia* – ultimul catren.

În primul catren, poetul înregistrează datele realității imediate ale unei nopți geroase: gerul năprasnic face să trosnească arborii în păduri, stelele și cerul *par* înghețate, lumina lunii transformă zăpada într-un *„lan de diamanturi"*, punând în tabloul deja conturat o lumină de pietre scumpe. Încă în această strofă, acoperind primul plan de referință, cel real, există preocuparea de a depăși realitatea concretă și de a păși într-o alta, imaginată, inventată: poetul nu ne spune, de pildă, că stelele și cerul sunt înghețate, ci că ele doar *par* astfel. De aceea, verbul *a părea*, folosit în prima strofă de trei ori în patru versuri, capătă o funcție precisă, aceea de a mobiliza atenția și mai ales imaginația cititorului la crearea

Scanned with CamScanner

în continuare a tabloului propus de poet, care *nu copiază, nu fotografiază* realitatea, ci o imaginează, o recreează. Nu realitatea ca atare îl interesează pe poet (implicit pe cititor), ci părerea despre ea. La toate acestea se adaugă perfecta sudare a ansamblului, la realizarea căruia concură folosirea unor epitete cum ar fi *amar, cumplit, strălucitoare,* prin care realitatea se receptează psihologic, precum și a metaforei *lan de diamenturi,* care încheie o primă viziune asupra nopții de iarnă, dând tabloului lumina ireală, de pe alte tărâmuri parcă, de care întregul pastel are nevoie și asupra căreia versurile următoare vor insista.

Cu strofele a doua și a treia pășim definitiv în planul imaginat de poet, unde transfigurarea este totală și doar versurile al cincilea și, în mai mică măsură, al unsprezecelea și al doisprezecelea mai păstrează legătura cu lumea terestră. Aici imaginația poetului se eliberează complet și se manifestă dezinvolt, ca degetele unui virtuoz pe claviatura pianului într-o improvizație spontană. Comparația și metafora se ajută reciproc în crearea unei alte realități, aceea din închipuirea poetului: fumurile ieșite din coșurile caselor sunt „ca înaltele coloane unui templu maiestos", stelele *ard* „ca vecinice făclii". Metafora are încă o contribuție mai mare în acest proces transfigurator: luna este un „far tainic de lumină", „munții sunt altare", codrii orgi, iar întregul tablou „un templu nemărginit". Folosirea unor termeni ca *boltă, coloane, altare, templu, orgi* („organe") contribuie la închegarea unei imagini arhitecturale de o măreție rar întâlnită în poezia românească. În această amplă imagine arhitecturală, ici și colo câte un epitet aduce sugestia lui de **lumină** *(scânteios, senină, argintii),* **sunet** (organe *sonore,* note-*ngrozitoare),* **mister** *(tainic)* și **solemn** (*maiestos, nemărginitul* templu). Mai toate aceste epitete sunt ornante, ele făcând parte din aceeași sferă semantică pe care o acoperă substantivele determinate *(templu, far, note, organe),* funcția lor fiind aceea de a spori sugestia dată de substantivele înseși.

Scanned with CamScanner

În chiar centrul acestei imagini de dimensiuni cosmice, poetul se plasează pe sine surprins într-o stare de extaz admirativ printr-o exclamație ce scapă, s-ar părea, contemplației stăpânite, perfect controlate și cenzurate a poetului: „O! tablou măreț, fantastic!..."

Partea a treia, catrenul al patrulea adică, revine la planul realității imediate, urmărind parcă să-l aducă pe cititor din ficțiune la viața concretă. Versurile al treisprezecelea și al paisprezecelea fac constatări obișnuite pentru o natură lipsită de orice urmă de viață, încremenită de gerul năprasnic, în care doar imaginea ei cosmică poate impresiona. Aici impresionează însă măiestria autorului de a valorifica resursele stilistice ale limbii. Versul al treisprezecelea e construit printr-o *repetiție lexicală* (*fără* viață, *fără* glas), care completează o propoziție afirmativă: „Totul e în neclintire". Versul al paisprezecelea e încă mai frumos alcătuit, prin folosirea unei *repetiții sintactice*. Dar cele două structuri sintactice (e vorba de două propoziții eliptice de predicat, alcătuite din subiect și complement circumstanțial) nu se repetă pur și simplu, ci sunt perfect simetrizate prin dispunerea părților secundare la mijlocul versului și a celor principale la începutul și la sfârșitul acestuia: „Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă – nici un pas".

Funcția acestor două versuri este una de contrast. Creând un tablou de totală încremenire, Alecsandri scoate puternic în evidență imaginea lupului și a prăzii sale, pe opoziția static/ dinamic. De observat însă că, deși a revenit în planul realității concrete, poetul nu l-a părăsit definitiv nici pe cel al realității imaginate: în raza lunii lupul e o *fantasmă*.

Imaginea artistică din pastelul *Mezul iernei* constituie o strălucită ilustrare a ceea ce înseamnă trasfigurare a realității în lirica de inspirație peisagistică. Poetul nu copiază pur și simplu realitatea unei nopți geroase de iarnă, ci imaginează o alta, structurată pe două planuri de referință, într-o compoziție adecvată în care descrierea picturală devine procedeu fundamental.

Scanned with CamScanner

PE COASTELE CALABREI*

Pe coastele Calabrei vaporu-naintează
În unda luminoasă ce noaptea fosforează;
El taie-o brazdă lungă pe-al mării plai senin,
Și luna, vas de aur, plutește-n ceruri lin.

În dreapta, pe-ntuneric, se-nalță-un negru munte,
Vulcanul bătrân Etna cu lava stinsă-n frunte;
Sihastrul ce cunoaște al globului mister,
El pare că din sânu-i aruncă stele-n cer.

În stânga e Carybda sălbatică, stâncie.
Din zare se întinde o punte argintie,
Pe care se îndreaptă vaporul legănat
Ce calcă orizonul cu stele semănat.

Dorm valurile mării sub atmosfera caldă.
În baie azurie Sicilia se scaldă;
Și-n umbră călătorul, țintind ochii spre mal,
Aspiră-al Syracusei parfum oriental.

Se știe că Alecsandri a fost un călător pasionat, după cum se știe că impresiile sale de călătorie au lăsat urme de neșters în literatura sa, fie ea poezie sau proză. Cu o asemenea convertire avem a face în poema de față, cu precizarea că forma aleasă pentru comunicarea unor atari impresii este pastelul. Poetul trăiește liric bucuria peisajului și ne-o transmite întreagă.

Să notăm, mai întâi, că toponimul din titlu, Calabra (Calabria), desemnează o peninsulă în sud-estul Italiei, între Marea Tireniană și Marea Ionică, la strâmtoarea Messina. Relieful e muntos, cu o altitudine maximă de 1956 m. În

---

* Unele glose pe marginea acestui text au apărut în vol. *300 de răspunsuri la 300 de variante definitive de subiecte* (în colaborare), Editura Pestalozzi, București, 2008.

Scanned with CamScanner

Antichitate, se numea Bruttium și a fost colonizată de greci (sec. 7 î.Hr.), care au întemeiat aici orașe precum Sibaris și Crotona. Au urmat alte stăpâniri: romană, bizantină, longobardă, normandă (până în sec. XI), după care a fost alipită la Regatul Neapolelui și Siciliei (sec. XII), apoi la Italia (1860).

Dacă urmărim textul și-l suprapunem unei hărți, putem localiza spațiul geografic avut în vedere. Ar rezulta că Alexandri a avut ca punct de plecare orașul Neapole, pe coasta de vest a Calabriei, prin strâmtoarea Messina, după care a urmat un traseu între coasta de sud-vest a Calabriei și coasta de est a Siciliei. Era firesc, deci, să vadă, întâi, „În dreapta", vulcanul Etna, apoi, „în stânga", Carybda și, mai spre sud, să treacă prin dreptul Syracuzei, toate evocate ca atare în text.

Prima strofă creează un cadru general de loc („pe coastele Calabrei") și de timp (noaptea, în care „unda luminoasă... fosforează" – un cuvânt creat de Alecsandri pentru ideea de lumină fosforescentă, cuvânt ce nu s-a impus în limbă, cum nici *întrulpi* al lui Coșbuc nu s-a impus (vezi *Nunta Zamfirei,* pp. 279-281). E interesantă, în aceste prime două versuri, imaginea „undei luminoase", un fel de metaforă pentru siajul vaporului ce înaintează în noapte. Cadrul e completat în următoarele două versuri, în care sunt de reținut două metafore: „al mării plai senin" pentru întinderea marină, și „vas de aur" pentru lună. (Bolintineanu comparase luna cu un glob de aur: „Ca un glob de aur luna strălucea", iar Eminescu va zice, metaforic, „scut de aur", în *Scrisoarea V,* „copila cea de aur", în *Scrisoarea IV,* „regina nopții moartă" ori „al nopților monarc", în *Melancolie,* ori o va denumi metaforic cu alte sintagme, sau o va compara cu „o vatră de jeratic", în *Călin (file din poveste),* după cum Coșbuc o va compara cu o „frunte gânditoare de poet". Mai târziu, desacralizată, demitizată, deromantizată, luna va ajunge să fie comparată, în secolul XX, în poezia lui Mihai Beniuc, pur și simplu, cu o mămăligă). Întorcându-ne însă la

Scanned with CamScanner

Alecsandri, să notăm că sintagma lui metaforică pentru lună, „vas de aur", merită a fi reținută în contextul romantismului căruia poetul de la Mircești a ajuns să-i fie contemporan.

Strofele următoare particularizează spațiul o dată delimitat. Strofa a doua e consacrată „vulcanului bătrân Etna", din care e de reținut metafora personificatoare *sihastru*. Substituirea semantică a fost posibilă datorită sensului comun al vechimii. Ca să poată comunica ideea că Etna, ca fenomen geologic străvechi, cunoaște secretul pământului, poetul a recurs la această metaforă, pentru că sihastru înseamnă, în primul rând, astrolog, dar și om cu o vârstă înaintată, care a acumulat înțelpciune, văzând multe, aflând multe și, în consecință, putând pătrunde anumite secrete ale naturii.

După ce face, la începutul strofei a III-a, o repede trimitere la proverbiala capcană din strâmtoarea Messina (spațiul îngust dintre Scylla, stânca subacvatică primejdioasă, și peretele strâmtorii, Charybda, pericol pe care Alecsandri pare a-l „comasa" în versul întâi: „În stânga e Carybda sălbatică, stâncie", adică stâncoasă – alt cuvânt derivat într-un mod original de poet), ochii călătorului lărgesc perspectiva spre „orizonul cu stele semănat".

În fine, ultima strofă comunică mai calm impresiile culese în preajma țărmurilor Siciliei. Peisajul este, cum spuneam, liniștit și, pentru aceasta, poetul recurge la personificări: valurile mării **dorm**, Sicilia **se scaldă** (nu e scăldată, ceea ce înseamnă altceva). În această atmosferă de totală împăcare a elementelor naturii, călătorul percepe vizual peisajul și ia contact cu ceea ce reprezintă frumusețea specific-orientală a Syracuzei, substantivul *parfum* neavând, aici, însușiri olfactive.

Deși noapte, în imaginea poetică e multă lumină (nocturnă) – clasicul Alecsandri neabandonând nici în asemenea împrejurări bucuria luminii ! – sugerată de epitete cromatic-luminoase: puntea e „argintie", orizontul e „cu stele sema-

Scanned with CamScanner

nat", baia „azurie", toate, apa în primul rând, primind lumină de la aștri (lună, stele) și fiind multiplicată prin undele mării.

Fiind vorba de un pastel, evident că vom avea a face, precumpănitor, cu modul de expresie al descrierii. Pentru a susține această afirmație, putem reține următoarele argumente: a) caracteristica nominală a stilului: procentul majoritar al cuvintelor e cel din sfera numelui (substantiv plus celelalte părți de vorbire, cu excepția verbului și adverbului). Verbele sunt folosite strict necesar; b) detalierea unor forme variate de relief în ceea ce au ele mai caracteristic: țărmuri, apele mării, muntele, vulcanul Etna, stânci etc. etc., cu scopul vădit de a crea o imagine artistică, subiectivă, întrucât totul este perceput și înregistrat de simțurile acutizate ale călătorului.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

MIHAI EMINESCU

CE-ȚI DORESC EU ȚIE, DULCE ROMÂNIE*

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,
Țara mea de glorii, țara mea de dor?
Brațele nervoase, arma de tărie,
La trecutu-ți mare, mare viitor!
Fiarbă vinu-n cupe, spumege pocalul,
Dacă fiii-ți mândri aste le nutresc;
Căci rămâne stânca, deși moare valul,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

Vis de răzbunare negru ca mormântul
Spada ta de sânge dușman fumegând,
Și deasupra idrei fluture cu vântul
Visul tău de glorii falnic triumfând,
Spună lumii large steaguri tricoloare,
Spună ce-i poporul mare, românesc,
Când s-aprinde sacru candida-i vâlvoare,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

Îngerul iubirii, îngerul de pace,
Pe altarul Vestei tainic surâzând
Ce pe Marte-n glorii să orbească-l face,
Când cu lampa-i zboară lumea luminând,

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 17-19.

El pe sânu-ți vergin încă să coboare,
Guste fericirea raiului ceresc,
Tu îl strânge-n brațe, tu îi fă altare,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,
Tânără mireasă, mamă cu amor!
Fiii tăi trăiască numai în frăție
Ca a nopții stele, ca a zilei zori,
Viața în vecie, glorii, bucurie,
Arme cu tărie, suflet românesc,
Vis de vitejie, fală și mândrie,
Dulce Românie, asta ți-o doresc!

(1867, 2/14 aprilie)

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie este o odă (specie a liricii cetățenești care comunică sentimente de admirație și entuziasm pentru o idee, o persoană sau un eveniment) în care foarte tânărul Eminescu (avea 17 ani) dă frâu liber entuziasmului față de ideea de patrie, dar nu de patrie în general, ci de propria-i patrie, România, *dulcea* Românie. Această sintagmă în vocativ, combinată cu o alta, de urare, devine laitmotivul poeziei, încheind fiecare dintre cele patru strofe: *Dulce Românie, asta ți-o doresc.*

Elanul tineresc al sentimentelor de iubire de țară își găsesc expresia în versuri sprintene, vioaie, tinerești ele însele, prin mulțimea de repetiții ori enumerații nominale (substantive plus părțile de vorbire din jurul lor: pronume, adjective etc.) sau verbale: *țara mea de glorii, țara mea de dor, îngerul iubirii, îngerul de pace; viața în vecie, glorii, bucurie, arme cu tărie, suflet românesc; fiarbă, spumege; spună* (ce-i poporul...), ultimele folosite la imperativ, ceea ce dă sentimentul de vigoare, hotărâre nestrămutată în ceea ce trebuie să fie sau va fi „dulcea Românie".

Asemenea procedee enumerativ-repetitive sunt susținute eufonic (armonie, sonoritate plăcută, adecvată, semnifi-

Scanned with CamScanner

cativă) mai ales de aliterația consoanei „r". Să se observe că acest tip de aliterație traversează, practic, întregul text al odei, conferindu-i rezonanță, tărie a sentimentului exprimat, bărbăție, convingere etc., care se transmit nealterate cititorului.

Ideea și starea de spirit se sprijină pe un limbaj artistic de semnificație surprinzător, dacă ne raportăm la această perioadă de început a activității poetului. Sunt, mai întâi, epitetele: *dulce* (Românie); (brațele) *nervoase;* (vis) *de glorie;* (sânu-i) *vergin; candida* (vâltoare), cu elemente regente nominale, ori verbale: *falnic* (triumfând), (s-aprinde) *sacru.* Uneori, asemenea epitete sunt cu totul insolite (neobișnuite). În versul „Spada ta de sânge dușman fumegând", cuvântul *dușman* are formă de substantiv și înțeles de adjectiv: *dușmănos*. Procedeul va reveni în poezia eminesciană: „Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta *fecioară*" (feciorelnică, pură, *Scrisoarea I*) sau, de asemenea: „Idol tu! răpire minții! Cu ochi mari și părul des / Pentru-o inimă *fecioară* mândru idol ți-ai ales!" *(Călin – file din poveste).*

Comparațiile sunt, după împrejurări, ori întunecate, dure („Vis de răzbunare *negru ca mormântul*"), ori feerice: „Fiii tăi trăiască numai în frăție / *Ca a nopții stele, ca a zilei zori*". Perfect pliate (așezate, potrivite) pe sentiment sunt metaforele, când puternic evocatoare („Căci rămâne *stânca*, deși moare *valul*" – *stânca* semnifică tărie, trăinicie, permanență; *valul,* care moare dând metaforei o evidentă nuanță personificatoare, sugerează efemerul, trecătorul, pieritorul), când suave: *„Îngerul iubirii, îngerul de pace"..., „Tânără mireasă, mamă cu amor"*.

Trimiterile, din text, la zeități antice ca Vesta (în al cărei templu focul sacru este întreținut de o preoteasă-fecioară numită vestală), Marte (zeul războiului și al agriculturii, la romani) dau odei solemnitatea specifică acestei specii lirice.

Firea generoasă a marelui poet, cumulată, într-o măsură, cu apartenența sa la curentul romantismului, l-a făcut

Scanned with CamScanner

apt pentru scrierea și a altor ode, precum: *La Bucovina, La Heliade, La o artistă*, tabloul al II-lea din *Scrisoarea III*, partea I din *Epigonii, Odă către Napoleon, Odă (în metru antic), Umbra lui Istrate Dabija-voievod* (odă bahică), *La mormântul lui Aron Pumnul, La moartea principelui Știrbei* (ultimele două, ode funebre).

EPIGONII*

Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.

Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere:
Cichindeal gură de aur, *Mumulean* glas cu durere,
Prale firea cea întoarsă, *Daniil* cel trist și mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, *Sihleanu*, – *Donici* cuib de-nțelepciune,
Care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune
Urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb;
Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată?
S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată.
S-a dus *Pann*, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb.

Eliad zidea din visuri și din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profețiilor amare,

---

* Interpretare inedită

Scanned with CamScanner

Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nțeles;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată,
Stă și azi în fața lumii o enigmă nesplicată
Și vegheaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Bolliac cânta iobagul ș-a lui lanțuri de aramă;
L-ale țării flamuri negre *Cârlova* oștirea cheamă,
În prezent vrăjește umbre dintr-al secolilor plan;
Și ca *Byron*, treaz de vântul cel sălbatic al durerii,
Palid stinge-Alexandrescu sânta candel-a sperării,
Descifrând eternitatea din ruina unui an.

Pe-un pat alb ca un lințoliu zace lebăda murindă,
Zace palida verginã cu lungi gene, voce blândă –
Viața-i fu o primăvară, moartea-o părere de rău;
Iar poetul ei cel tânăr o privea cu îmbătare
Și din liră curgeau note și din ochi lacrimi amare
Și astfel *Bolintineanu* începu cântecul său.

Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită,
Rumpe coarde de aramă cu o mână amorțită,
Cheamă piatra să învie ca și miticul poet,
Smulge munților durerea, brazilor destinul spune,
Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune,
Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet.

Iar *Negruzzi* șterge colbul de pe cronice bătrâne,
Căci pe mucedele pagini stau domniile române
Scrise de mâna cea veche a-nvățaților mireni;
Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute,
Zugrăvește din nou iarăși pânzele posomorâte
Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni.

Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice,
Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice,
Ce cu basmul povestește – veselul *Alecsandri*,
Ce,-nșirând mărgăritare pe a stelei blondă rază,

Scanned with CamScanner

Acum secolii străbate, o minune luminoasă,
Acum râde printre lacrimi când o cântă pe *Dridri*.

Sau, visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe,
Cu doi ochi ca două basme mistice, adânce, dalbe,
Cu zâmbirea de vergină, cu glas blând, duios, încet,
El îi pune pe-a ei frunte mândru diadem de stele,
O așază-n tron de aur, să domnească lumi rebele,
Și, iubind-o fără margini, scrie: *„Visul de poet"*.

Sau, visând cu doina tristă a voinicului de munte
Visul apelor adânce și a stâncelor cărunte,
Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal,
El deșteaptă-n sânul nostru dorul țării cei străbune,
El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune,
Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal.
. . . . . .
Iară noi? Noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*.

Și de-aceea spusa voastră era sântă și frumoasă,
Căci de minți era gândită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deși voi sunteți bătrâni.
S-a întors mașina lumii, cu voi *viitorul* trece;
Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!

Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;
Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur și rece – marea noastră-i de îngheț.
Voi urmați cu răpejune cugetările regine,
Când, plutind pe aripi sânte printre stelele senine,
Pe-a lor urme luminoase voi asemenea mergeți.

Scanned with CamScanner

Cu-a ei candelă de aur palida înțelepciune,
Cu zâmbirea ei regală, ca o stea ce nu apune,
Lumina a vieții voastre drum de roze semănat.
Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră
Ce la vântul cald ce-o mișcă cântări molcome respiră;
Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat.

Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simțirea simulează,
Privim reci la lumea asta – vă numim vizionari.
O convenție e totul; ce-i azi drept mâine-i minciună;
Ați luptat luptă deșartă, ați vânat țintă nebună,
Ați visat zile de aur pe-astă lume de amar.

„Moartea succede vieții, viața succede la moarte",
Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte;
Oamenii din toate cele fac icoană și simbol;
Numesc sânt, frumos și bine ce nimic nu însemnează,
Împărțesc a lor gândire pe sisteme numeroase
Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol.

Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită
Unor lucruri nexistente; carte tristă și-ncâlcită
Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra.
Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.

Rămâneți dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce făceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mâni în ruină,
Proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină, –
Toate-s praf... *Lumea-i cum este*... și ca dânsa suntem noi.

1870, 15 august

Scanned with CamScanner

Împreună cu *Venere și Madonă* și *Mortua est!*, *Epigonii* constituie grupajul de trei poeme prin care Eminescu își face, la 1870-1871, intrarea la Societatea literară „Junimea" și în paginile revistei acesteia, „Convorbiri literare". Mai mult, pe baza numai acestor trei poeme, Titu Maiorescu scria celebra frază din studiul său, *Direcția nouă în poezia și proza română* care-l consacră ca poet: „Cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format încât ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihail Eminescu."

Maiorescu își dăduse seama, cu intuiția lui fără greș, că în poezia românească apăruse un fenomen care suna altfel decât ceea ce scriseseră pașoptiștii. E adevărat că mentorul „Junimii" își ia toate precauțiile înainte de a-l proclama pe Eminescu „poet în toată puterea cuvântului". Dacă raportam portretul spiritual creionat de Maiorescu la momentul imediat (1872), observațiile făcute sună a rezervă și reticență. Însă din perspectiva timpului scurs de atunci (142 de ani), constatăm nu fără oarecare surprindere că ceea ce părea a fi reproș – și, într-o oarecare măsură, e neîndoios că era – se transformă în trăsături definitorii. Formulele folosite de Maiorescu („blazat în cuget", „iubitor de antiteze cam exagerate", „reflexiv mai peste marginile iertate") devin, după ce Eminescu va spune tot ceea ce avea de spus, tot atâtea particularități ale romantismului, în general, și ale romantismului eminescian, în special. Scepticismul, antitezale, reflexivitatea sunt coordonate ale poeticii romantice eminesciene. Scepticiemul îl găsise Maiorescu în poemul *Epigonii*, în a cărui parte a doua poetul socotea prezentul inferior trecutului. Și tot acolo, dar și în *Venere și Madonă*, antitezele „cam exagerate": Eminescu elogia, într-adevăr la modul exagerat dar și în mod deliberat, poeți mărunți precum Prale, Mumulean, Sihleanu, Cichindeal, Scavinski, așezându-i

Scanned with CamScanner

deasupra poeților din propria lui generație, deci inclusiv deasupra lui însuși: „Iară noi? Noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,//...Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;/ Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri".

Compozițional, poemul *Epigonii* se sprijină pe două părți opuse care dau naștere unei antiteze „cam exagerate" într-adevăr: Maiorescu văzuse bine, mai ales că primul termen al antitezei era populat de prea mulți poeți minori pașoptiști, iar junimiștii, în general, nu agreau poezia de la 1848. Alecsandri făcea cumva excepție, pentru că supraviețuise momentului, aflându-se într-o etapă nouă a creației sale, în special prin pasteluri.

Figurația poetică e încă bogată. Abia mai târziu Eminescu se va „elibera" de povara figurilor de stil. Prima strofă a poemului, de pildă, abundă în epitete, metafore ori imagini sugestive, de o netăgăduită prospețime totuși: „zile de aur", „mândre primăveri", visări „dulci și senine", „Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,/ Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări. "

În enumerarea poeților „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere", poetul se ajută tot de figuri de stil, dintre care metafora cade cel mai adesea sub condei, dată fiind marea ei capacitate de concentrare. Poeților mărunți li se dedică, după caz, un emistih ori un vers întreg: Cichindeal e „gură de aur", Mumulean „glas cu durere", ori Sihleanu, „liră de argint". Când poeții enumerați cresc în valoare, ei sunt evocați (și invocați) în câte două-trei versuri, o sextină (strofă de șase versuri) întreagă, ca în cazul unor *Eliad* (Ion Heliade Rădulescu), Bolintineanu, Mureșan, Negruzzi, pentru a culmina cu Alecsandri, care beneficiază de nu mai puțin de trei strofe. Elogiul se face prin trimiteri, sugerate metaforic ori directe, la temele și operele semnificative cunoscute. Dar nu numai cunoscute, cât mai ales esențiale pentru profilul literar avut în vedere. Mureșan, de exemplu, celebru pentru

Scanned with CamScanner

poemul său *Un răsunet (Deșteaptă-te, române...)*, devenit, după 1989, textul Imnului de Stat al României, e prezentat amplu și avântat, cu aluzii le mitologia Antichității („Cheamă piatra să invie ca și miticul poet" – aluzie la Orfeu, ale cărui cântece sensibilizau copacii și pietrele), ca un poet mesianic: „Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet."

Partea I astfel configurată devine element al antitezei abia la începutul părții a II-a, mai precis cu prima sextină a acesteia:

„Iară noi? Noi, epigonii... Simțiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte;
Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeați în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic*."

Începând cu această strofă, totul e antiteză, textul distribuindu-se fie formei pronominale **voi**, unde se adună plusurile, fie lui **noi**, unde se contabilizează minusurile.

Ce le reproșează, în fond, Eminescu celor din generația sa, care fac parte, altfel spus, din această formă pronominală de persoana I plural **noi**? Sub metafore de altfel transparente, le reproșează lipsa de sensibilitate, de căldură umană, de entuziasm („simțiri reci, harfe zdrobite", „inimi bătrâne, urâte"), ipocrizia („măști râzânde"), lipsa de credință autentică, demagogia, lipsa idealurilor dar mimarea acestora: „Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;/ Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,/ Căci al nostru-i sur și rece – marea noastră-i de îngheț."

De la o strofă la alta, menținându-se permanent alternanța opozitivă **noi - voi** (**voi - noi**), se insinuează în conținutul poemului concepția despre poezie și rostul poetului. Vina cea mare a epigonilor e că nu se ostenesc să meargă în

Scanned with CamScanner

întâmpinarea firii oamenilor de a percepe frumosul din viață:

„*Oamenii* din toate cele fac icoană și simbol;
Numesc sânt, frumos și bine ce nimic nu însemnează,
Împărțesc a lor gândire pe sisteme numeroase
Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol."

Spre deosebire de filozofie („cugetarea sacră"), „carte tristă și-ncâlcită/ Ce mai mult o incifrează cel ce vrea a descifra", poezia e „Înger palid eu priviri curate,/ Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/ Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea."

Se pot alege, din textul părții a II-a a poemului, câteva versuri, cel puțin două-trei, care definesc metaforic funcția artei, în general, și a poeziei, în special:

„Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol."
.....
„Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea."
.....
„Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi".

Trei versuri sinonime metaforic, așadar, care rezolvă o problemă deopotrivă filozofică (estetică) și etică. Fiindcă reprosul major adus epigonilor este că ei, mânați de interese meschine, s-au desolidarizat de semenii lor, abandonându-i și lipsindu-i de sprijinul așteptat în efortul de a evita urâtul și de a percepe frumosul. Încât, abdicând de la idealul lor artistic de a înfrumuseța urâtul, nu se mai deosebesc cu nimic de lumea obișnuită: „Lumea-i cum este... și ca dânsa suntem noi." Aceasta face din *Epigonii* o poezie-*ars poetica*, una dintre ele, pentru că în creația eminesciană sunt multe asemenea poezii.

Scanned with CamScanner

CRĂIASA DIN POVEŞTI*

Neguri albe, strălucite
Naște luna argintie,
Ea le scoate peste ape,
Le întinde pe câmpie;

S-adun flori în șezătoare
De painjen tort să rumpă,
Și anină-n haina nopții
Boabe mari de piatră scumpă.

Lângă lac, pe care norii
Au urzit o umbră fină,
Ruptă de mișcări de valuri
Ca de bulgări de lumină,

Dându-și trestia-ntr-o parte,
Stă copila lin plecată,
Trandafiri aruncă roșii
Peste unda fermecată.

Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvânt al sfintei Miercuri;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvânt al sfintei Vineri.

Ea se uită... Păru-i galben,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.

(1976, 1 septembrie)

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 26-28.

Scanned with CamScanner

Crăiasa din povești este o **idilă**, adică o specie a genului liric în care sentimentului de extaz, uneori naiv, dar cu atât mai autentic, în fața frumuseților naturii i se adaugă motivul erotic.

Această poezie face parte, în opera eminesciană, din categoria covârșitoare a creațiilor în care sentimentul erotic se împletește strâns, fuzionează, cu cel peisagistic. Legătura indestructibilă a celor două sentimente umane majore ține de perspectiva romantică a relației omului cu natura, iar jocul, hârjoana erotică nu poate fi despărțită de cadrul natural în care ea dobândește libertate deplină.

Biografic vorbind, muza inspiratoare este aici, precum au stabilit exegeții eminescieni, Veronica Micle, iubita de-o viață a poetului. Această sursă lirică reprezintă nucleul cel mai bogat în creațiile din această arie tematică, poeziile de această factură alcătuind ceea ce s-a numit „ciclul veronian". *Crăiasa din povești* se înrudește, de aceea, cu alte poezii, precum *Lacul, Dorința, Călin (file din poveste)*, publicate, de altfel, toate în același an (1876) în *Convorbiri literare*, dar și cu altele, dintre care foarte multe postume. Dintre acestea din urmă, merită să amintim dramatica, „patetica lamentație veroniană" (cum zice Perpessicius) *Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci*, în care starea sufletească a eului liric se află la polul opus celei din poeziile amintite mai sus.

Viziunea poetică e, în *Crăiasa din povești*, (ca în toate poeziile publicate în același an, dar și în altele), una luminoasă, de perfectă armonie cu lumea și natura, posibilă, după cum sugerează textul însuși al acestei poezii, în lumea poveștilor, de unde și titlul.

Primele trei strofe ale poeziei încheagă un peisaj mirific, în care apar motive poetice nelipsite din poeziile de dragoste și natură. În asemenea creații, peisajul devine spațiul trăirilor sufletești: *luna, florile, piatra prețioasă* (scumpă), *lacul, valul* (valurile), *norii* etc. Feeria pe care aceste motive o sugerează

Scanned with CamScanner

prin metafore uneori personificate (luna *naște*, florile *se adună*, pânza de păianjen e din *tort*, noaptea e îmbrăcată într-o *haină* împodobită cu pietre prețioase etc.) reprezintă cadrul în care e surprins elementul uman, copila, parte constitutivă a acestui univers unitar.

Întreaga poezie are o dinamică pregnantă, deopotrivă exterioară și interioară, în care, evident, verbele au rolul principal: în prima strofă, *luna naște, scoate,* (le) *întinde;* în a doua, florile *se adun* [ă], *rump* (rup), *anină;* în a treia, norii *urzesc*. În următoarele trei strofe, copila săvârșește un ritual menit să-i pună în evidență frumusețea de crăiasă din povești: *Ca să iasă chipu-n față*. Pentru aceasta, ea *aruncă, se uită*. Gesturile rituale ale fetei sunt susținute de ființe mitologice care au vrăjit totul, peisaj și om:

„Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvânt al sfintei Miercuri;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvânt al sfintei Vineri."

În fine, ritualul magic are ca rezultat revelația, în oglinda fermecată a lacului, a chipului copilei, în ultima strofă. Poetul schițează aici chipul fermecat al fetei (iubitei) din doar trei elemente fundamentale: părul, fața și ochii: „... Păru-i galben/ Fața ei lucesc în lună,/ Iar în ochii ei albaștri/ Toate basmele s-adună." Fata devine astfel chintesența idealului de frumusețe feminină pe care omul și poetul Eminescu l-au dorit și către care au aspirat permanent, de-a lungul unei vieți și al unei creații poetice geniale.

Scanned with CamScanner

LACUL*

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.

Și eu trec de-a lung de maluri,
Parc-ascult și parc-aștept
Ea din trestii să răsară
Și să-mi cadă lin pe piept;

Să sărim în luntrea mică,
Îngânați de glas de ape,
Și să scap din mână cârma,
Și lopețile să-mi scape;

Să plutim cuprinși de farmec
Sub lumina blândei lune –
Vântu-n trestii lin foșnească,
Unduioasa apă sune!

Dar nu vine... Singuratic
În zadar suspin și sufăr
Lângă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr.

(1876, 1 Septembrie)

Alături de *Crăiasa din povești*, *Lacul* face parte dintr-un ciclu de poezii erotice (*Floare albastră*, *Făt-Frumos din tei*, *Dorința*, *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Atât de fragedă* etc.) în care bucuria sentimentului e trăită din plin, chiar dacă nu întotdeauna la modul concret. Cele mai multe dintre aceste

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 28-30.

Scanned with CamScanner

poezii sunt proiecții (chemări, virtualități, presupoziții, dorințe etc.) ale bucuriei, iar nu bucuria însăși, bazate pe principiul „Ce bine ar fi, dacă. ..".

Eugen Simion caracterizează acest ciclu ca pe „o poezie mozartiană, în ritmuri alerte, alteori o poezie îngândurată, melancolizată, în tonalități moi", în care „poate fi determinată... o... poetică a grațiosului..." (Vezi *Prefață* la Mihai Eminescu, *Opere*, I, *Poezii*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, pp. XIX-XX).

Lacul e, așadar, o poezie a posibilului erotic, nu a eroticului însuși. Ca mai totdeauna în asemenea poezii, există mai întâi un cadru al naturii care face parte intrinsecă din compoziția poeziei: o strofă inițială care creionează un sugestiv tablou nocturn de natură luminoasă cromatic (lacul *albastru*, nuferi *galbeni*, cercuri *albe*); trei strofe imaginând o posibilă idilă; o ultimă strofă în care primele două versuri infirmă categoric idila („Dar nu vine. . ."), iar ultimele două închid poezia prin reluarea ușor modificată a primelor două versuri din incipit: „Lângă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr."

Spre deosebire de *Crăiasa din povești*, în care eul liric poate fi doar bănuit, aici mărcile lui sunt vizibile cu ochiul liber: pronume personal la persoana I singular în nominativ sau dativ *(eu, -mi)*, verbe la indicativ prezent, aceeași persoană: „Și eu *trec*.../ Parc-*ascult* și parc-*aștept*." Începând cu versurile 7 și 8, verbele trec la conjunctiv (modul posibilității, spre deosebire de acțiunea sigură a indicativului): *să răsară, să cadă, să sărim, să scap, să* (-mi) *scape, să plutim*, (să) *foșnească*, (să) *sune*.

Dar elementele naturii (tot atâtea motive poetice la Eminescu: *luna, vântul, trestia, apa*, cel mai adesea personificate (apele au *glas*, luna e *blândă*), nu apar doar la începutul și la sfârșitul poeziei, ci, într-o diversitate romantică atât de caracteristică, se împletesc armonios cu imaginata, posibila stare de spirit a celor doi îndrăgostiți, ținându-le companie.

Scanned with CamScanner

Există, îndeobște, o alternanță între imaginile obiective (adesea subiectivate) ale naturii și cele subiective, care surprind emoții, stări de vrajă, bucurie a întâlnirii etc.

La data scrierii acestei idile, 1876, Eminescu trecuse într-o nouă etapă a poeticii sale: scuturarea podoabelor, a figurilor de stil. De aceea, nu în mulțimea lor, ci, dimpotrivă, în surprinzătoarea lor apariție stă secretul frumuseții poetice, acum. În poezia care ne preocupă aici, doar epitetele (cromatice, în primul rând) și personificarea (exprimată, uneori, prin epitete personificatoare), strict necesare și acestea, „drapează" stilul versurilor. Abia dacă descoperim o metaforă. Dar unicitatea folosirii ei nu e lipsită de noimă: are în vedere fata iubită: „*Ea* din trestii *să răsară*" (pentru *a apărea, a se ivi*).

DORINȚA*

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Și în brațele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vălul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei.

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 31-33.

Scanned with CamScanner

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

(1876, 1 septembrie)

Dintre toate poeziile care fac parte din ciclul bucuriei erotice – amintite în comentariul la poezia anterioară, *Lacul – Dorința* este emblematică pentru toate. Titlul însuși precizează, împreună cu incipitul („Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund...") tema poeziei: dorința de împlinire prin dragoste erotică. Avem a face cu aceeași proiecție într-un viitor posibil a „dorinței". Dar aici acest fapt este mult mai evident decât în toate celelalte poezii de această factură. După prima strofă, care creionează, ca de obicei, cadrul fermecat al naturii, asistăm la un adevărat ritual al iubirii, dar nu la unul înfăptuit cu certitudine, ci la unul posibil. De aceea, toate verbele care dinamizează acest ritual sunt la conjuctiv prezent sau la indicativ viitor: *să alergi, să cazi, să*(-ți) *desprind, să*(-l) *ridic, s*(-o) *culci; ședea-vei* (formă inversă), *vom fi* (singuri), *or să*(-ți) *cadă, vom visa, îngâna-ne-vor* (formă inversă, cu atât mai poetică), *or să cadă* (vor cădea). Toate aceste verbe-predicat se sprijină, din punct de vedere sintactic, pe relația cu substantive ori adjective aparținând fie gesturilor sau părților componente ale făpturilor celor doi *(brațele-mi întinse, piept, creștet, obraz,*

Scanned with CamScanner

genunchi, fruntea albă, părul galben, gură, buze dulci), fie naturii protectoare a clipei de fericire: „Îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuratece izvoare,/ Blânda batere de vânt;// Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri,/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri."

Este uluitor să constatăm că această splendidă poezie nu face uz decât de câteva **epitete** *(singuri-singurei, ferice, rânduri-rânduri)* și câteva **personificări:** *tremură* (izvorul), *înfiorate* (flori de tei – epitet personificator), *blânda* (batere de vânt), (codru) *bătut de gânduri.*

Dorința este ilustrativă și pentru alt aspect major al poeziei de dragoste eminesciene. Aflat sub trecerea ireversibilă a timpului, erosul reprezintă, în fapt, un pas spre moarte. Iar acest aspect este magistral ilustrat în *Dorința,* prin ultima strofă, pentru că *rânduri-rânduri* este un adverb care sugerează scurgerea infinită a anilor care vor veni și-i vor găsi, pe cei doi, prin florile de tei, uniți în veșnicie. Din acest punct de vedere, doar *Odă (în metru antic)* pare să exprime mai convingător trecerea, prin iubire, spre moarte. Iar sentimentul unirii prin iubire dincolo de moarte poate fi întâlnit și în elegia *O, mamă,* unde asistăm la o surprinzătoare evoluție de la sentimentul de regret pentru dispariția mamei la o posibilă moarte simultană a îndrăgostiților:

„Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă-n triste zidiri de țintirim,
Mormântul să ni-l sape la margine de râu,
Ne pună-n încăperea aceluiași sicriu;
De-a pururea aproape vei fi de sânul meu...
Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu."

Este vorba, cu alte cuvinte, despre alunecarea în moarte prin somn, dată fiind relația strânsă dintre Eros și Thanatos, dintre dragoste și moarte.

Scanned with CamScanner

Oricum am urmări și interpreta meandrele sentimentului de dragoste în poezia eminesciană, nu vom ști, probabil, niciodată, cu exactitate de ce Eminescu ne prezintă cu precădere proiectări potențiale (posibile) ale erosului și, prea rar, erosul propriu-zis: din cauza dezamăgirilor personale sau din cauza înțelegerii superioare a adevărului că trecerea ireversibilă a timpului face din dragoste un fenomen efemer la nivel individual? Dacă n-ar exista, în poezia cu această tematică, și ipostaze mai senzuale, ca în postumele *Locul aripelor, Ghazel, Antropomorfism* etc., ne-ar putea trece prin minte că poetul nici n-a cunoscut femeia, ci a tânjit în permanență după eventualitatea de-a o cunoaște. Mai sigur ar fi să gândim că acest mod de a exprima iubirea dorită ține, pe de o parte, de potențarea emoției – emoția e mai puternică în dorință decât în împlinirea propriu-zisă a acesteia, iar pe de altă parte, de o anumită pudoare, de un ideal de puritate a sentimentului: dragostea e mai curată atunci când o dorești decât atunci când o realizezi fizic.

CĂLIN (file din poveste)*

Gazel
Toamna frunzele colindă,
Sun-un grier sub o grindă,
Vântul jalnic bate-n geamuri
Cu o mână tremurândă,
Iară tu la gura sobei
Stai ca somnul să te prindă.
Ce tresari din vis deodată?
Tu auzi păşind în tindă –

---

* În *Limbă și literatură română*, nr. 2/2006, pp. 36-38.

Scanned with CamScanner

E iubitul care vine
De mijloc să te cuprindă
Și în fața ta frumoasă
O să ție o oglindă,
Să te vezi pe tine însăți
Visătoare, surâzândă.

I

Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic,
Rumenind străvechii codri și castelul singuratic
Ș-ale râurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot –
De departe-n văi coboară tânguiosul glas de clopot;
Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie,
Acățat de pietre sure un voinic cu greu le suie;
Așezând genunchi și mână când pe-un colț, când pe alt colț,
Au ajuns să rupă gratii ruginite-a unei bolți
Și pe-a degetelor vârfuri în ietacul tăinuit
Intră – unde zidul negru într-un arc a-ncremenit.
Ci prin flori întrețesute, printre gratii luna moale,
Sfiicioasă și smerită și-au vărsat razele sale;
Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă,
Pe-unde nu – părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită.

Iar de sus pân-în podele un painjăn prins de vrajă
A țesut subțire pânză străvezie ca o mreajă;
Tremurând ea licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.
După pânza de painjen doarme fata de-mpărat;
Înecată de lumină e întinsă în crivat.
Al ei chip se zugrăvește plin și alb; cu ochiu-l măsuri
Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri;
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată.
Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăștie,
Tâmpla bate liniștită ca o umbră viorie,
Și sprâncenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Cu o singură trăsură măiestrit le încondeie;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
Brațul ei atârnă leneș peste marginea de pat;

Scanned with CamScanner

De a vârstei ei căldură fragii sânului se coc,
A ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc,
Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri;
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri.

Iar voinicul s-apropíe și cu mâna sa el rumpe
Pânza cea acoperită de un colb de pietre scumpe;
A frumseții haruri goale ce simțirile-i adapă,
Încăperile gândirii mai nu pot să le încapă.
El în brațe prinde fata, peste față i se-nclină,
Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspină,
Și inelul scump i-l scoate de pe degetul cel mic –
Ș-apoi pleacă iar în lume năzdrăvanul cel voinic.

II

Ea a doua zi se miră cum de firele sunt rupte,
Și-n oglind-ale ei buze vede vinete și supte –
Ea zâmbind și trist se uită, șopotește blând din gură:
– Zburător cu negre plete, vin' la noapte de mă fură.

III

Fiecine cum i-e vrerea, despre fete samă deie-și –
Dar ea seamănă celora îndrăgiți de singuri ei-și.
Și Narcis văzându-și fața în oglinda sa, izvorul,
Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul.
Și de s-ar putea pe dânsa cineva ca să o prindă,
Când cu ochii mari, sălbateci se privește în oglindă,
Subțiindu-și gura mică și chemându-se pe nume
Și fiindu-și sie dragă cum nu-i este nime-n lume,
Atunci el cu o privire nălucirea i-ar discoasă
Cum că ea – frumoasa față – a ghicit că e frumoasă.
Idol tu! răpire minții! cu ochi mari și părul des,
Pentr-o inimă fecioară mândru idol ți-ai ales!
Ce șoptește ea în taină când privește cu mirare
Al ei chip gingaș și tânăr, de la cap pân' la picioare?
„Vis frumos avut-am noaptea. A venit un zburător
Și strângându-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor...
Și de-aceea când mă caut în peretele de-oglinzi,
Singurică-n cămăruță brațe albe eu întinz

Scanned with CamScanner

Și mă-mbrac în părul galben, ca în strai ușor țesut,
Și zărind rotundu-mi umăr mai că-mi vine să-l sărut.
Și atunci de sfiiciune mi-iese sângele-n obraz –
Cum nu vine zburătorul ca la pieptul lui să caz?
Dacă boiul mi-l înmlădiu, dacă ochii mei îmi plac,
E temeiul că acestea fericit pe *el* îl fac.
Și mi-s dragă mie însămi pentru că-i sunt dragă lui –
Gură tu! învață minte, nu mă spune nimărui,
Nici chiar lui, când vine noaptea lângă patul meu tiptil,
Doritor ca o femeie și viclean ca un copil!"

IV

Astfel vine-n toată noatea zburător la al ei pat.
Se trezi din somn deodată de sărutu-i fermecat;
Și atuncea când spre ușă el se-ntoarce ca să fugă,
Ea-l oprește-n loc cu ochii și c-o mult smerită rugă:
– O, rămâi, rămâi la mine, tu, cu viers duios de foc,
Zburător cu plete negre, umbră fără de noroc
Și nu crede că în lume, singurel și rătăcit,
Nu-i găsi un suflet tânăr ce de tine-i îngrădit.
O, tu umbră pieritoare, cu adâncii, triștii ochi,
Dulci-s ochii umbrei tale - nu le fie de diochi!
El s-așează lângă dânsa și o prinde de mijloc,
Ea șoptește vorbe arse de al buzelor ei foc:
– O, șoptește-mi – zice dânsul – tu cu ochii plini d-eres
Dulci cuvinte ne'nțelese, însă pline de-nțeles.
Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i,
Și-l visez, când cu-a mea mână al tău braț rotund îl pipăi,
Când pui capul tu pe pieptu-mi și bătăile îi numeri,
Când sărut cu-mpătimire ai tăi albi și netezi umeri
Și când sorb al tău răsuflet în suflarea vieții mele
Și când inima ne crește de un dor, de-o dulce jele;
Când pierdută razimi fruntea de-arzătorul meu obraz,
Părul tău bălai și moale de mi-l legi după grumaz,
Ochii tăi pe jumătate de-i închizi, mi-ntinzi o gură,
Fericit mă simt atuncea cu asupra de măsură.
Tu!!... nu vezi... nu-ți aflu nume... Limba-n gură mi se leagă
Și nu pot să-ți spun odată cât – ah! cât îmi ești de dragă!
Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de-unde să-nceapă,

Scanned with CamScanner

Căci pe rând și-astupă gura când cu gura se adapă;
Unu-n brațele altuiá, tremurând ei se sărută,
Numai ochiul e vorbareț, iară limba lor e mută,
Ea-și acopere cu mâna fața roșă de sfială,
Ochii-n lacrimi și-i ascunde într-un păr ca de peteală.

V

S-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr
Și atâta de subțire, să o tai c-un fir de păr.
Și cosița ta bălaie o aduni la ochi plângând,
Inimă făr' de nădejde, suflete bătut de gând.
Toată ziua la fereastră, suspinând, nu spui nimică,
Ridicând a tale gene, al tău suflet se ridică;
Urmărind pe ceruri limpezi cum plutește-o ciocârlie
Tu ai vrea să spui să ducă către dânsul o solie,
Dar ea zboară... tu cu ochiul plutitor și-ntunecos
Stai cu buze discleștate de un tremur dureros.
Nu-ți mai scurge ochii tineri, dulcii cerului fiaștri.
Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri.
Stele rare din tărie cad ca picuri de argint
Și seninul cer albastru mândru lacrimile-l prind;
Dar dacă ar cădea toate el rămâne trist și gol,
N-ai putea să faci cu ochii înălțimilor ocol –
Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de râu
Nu-i ca noaptea cea mocnită și pustie din sicriu;
Și din când în când vărsate, mândru lacrimile-ți șed,
Dar de seci întreg izvorul, atunci cum o să te văd?
Prin ei curge rumenirea, mândră, ca de trandafiri,
Și zăpada viorie din obrajii tăi subțiri –
Apoi noaptea lor albastră, a lor dulce vecinicie,
Ce ușor se mistuiește prin plânsorile pustie...
Cine e nerod să ardă în cărbuni smarandul rar
Ș-a lui vecinică lucire s-o strivească în zadar?
Tu-ți arzi ochii și frumseța... Dulce noaptea lor se stânge,
Și nici știi ce pierde lumea. Nu mai plânge, nu mai plânge!

VI

O, tu crai cu barba-n noduri ca și câlții când nu-i perii,
Tu în cap nu ai grăunțe, numai pleavă și puzderii.

Scanned with CamScanner

Bine-ți pare să fii singur, crai bătrân fără de minți,
Să oftezi dup-a ta fată, cu ciubucul între dinți?
Să te primbli și să numeri scânduri albe în cerdac?
Mult bogat ai fost odată, mult rămas-ai tu sărac!
Alungat-o-ai pe dânsa, ca departe de părinți
În coliba împistrită ea să nasc-un pui de prinț.
În zadar ca s-o mai cate tu trimiți în lume crainic,
Nimeni n-a afla locașul unde ea s-ascunde tainic.

VII

Sură-i sara cea de toamnă; de pe lacuri apa sură
Înfunda mișcarea-i creață între stuf la iezătură;
Iar pădurea lin suspină și prin frunzele uscate
Rânduri, rânduri trece-un freamăt, ce le scutură pe toate.
De când codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,
Își deschide-a lui adâncuri, fața lunei să le bată,
Tristă-i firea, iară vântul sperios vo creangă farmă –
Singuratece izvoare fac cu valurile larmă.
Pe potica dinspre codri cine oare se coboară?
Un voinic cu ochi de vultur lunga vale o măsoară.
Șapte ani de când plecat-ai, zburător cu negre plete,
Ș-ai uitat de soarta mândrei, iubitoarei tale fete!
Și pe câmpul gol el vede un copil umblând desculț
Și cercând ca să adune într-un cârd bobocii mulți.
– Bună vreme, măi băiete! – Mulțumim, voinic străin!
– Cum te cheamă, măi copile? - Ca pe tată-meu – Călin;
Mama-mi spune câteodată, de-o întreb: a cui-s, mamă?
„Zburătoru-ți este tată și pe el Călin îl cheamă."
Când l-aude, numai dânsul își știa inima lui,
Căci copilul cu bobocii era chiar copilul lui.
Atunci intră în colibă și pe capătu-unei laiți,
Lumina cu mucul negru într-un hârb un roș opaiț;
Se coceau pe vatra sură două turte în cenușă,
Un papuc e sub o grindă, iară altul după ușă;
Hârâită, noduroasă, stă în colb râșnița veche,
În cotlon torcea motanul, pieptănându-și o ureche;
Sub icoana afumată unui sfânt cu comănac
Arde-n candel-o lumină cât un sâmbure de mac;
Pe-a icoanei policioară, busuioc și mint-uscată

Scanned with CamScanner

Umplu casa-ntunecoasă de-o mireasmă pipărată;
Pe cuptiorul uns cu humă și pe coșcovii pereți
Zugrăvit-au c-un cărbune copilașul cel isteț
Purcelușii cu coada sfredel și cu bețe-n loc de labă,
Cum mai bine i se șede unui purceluș de treabă.
O beșică-n loc de sticlă e întinsă-n ferestruie
Printre care trece-o dungă mohorâtă și gălbuie.
Pe un pat de scânduri goale doarme tânăra nevastă
În mocnitul întuneric și cu fața spre fereastă.
El s-așează lângă dânsa, fruntea ei o netezește,
O desmiardă cu durere, suspinând o drăgostește,
Pleacă gura la ureche-i, blând pe nume el o cheamă,
Ea ridică somnoroasă lunga genelor maramă,
Spăriet la el se uită... i se pare că visează,
Ar zâmbi și nu se-ncrede, ar răcni și nu cutează.
El din patu-i o ridică și pe pieptul lui și-o pune,
Inima-i zvâcnește tare, viața-i parcă se răpune.
Ea se uită, se tot uită, un cuvânt măcar nu spune,
Râde doar cu ochii-n lacrimi, spărietă de-o minune,
Ș-apoi îi sucește părul pe-al ei deget alb, subțire,
Își ascunde fața roșă l-a lui piept duios de mire.
El ștergarul i-l desprinde și-l împinge lin la vale,
Drept în creștet o sărută pe-al ei păr de aur moale
Și bărbia i-o ridică, s-uită-n ochii-i plini de apă,
Și pe rând și-astupă gura, când cu gura se adapă.

VIII

De treci codri de aramă, de departe vezi albind
Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint.
Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;
Pare că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.
Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;
Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic
Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,
Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace

Scanned with CamScanner

În cuibar rotind de ape, peste care luna zace.
Mii de fluturi mici albaștri, mii de roiuri de albine
Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline,
Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare
A popoarelor de muște sărbători murmuitoare.

Lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate,
Vezi o *masă mare*-ntinsă cu făclii prea luminate,
Căci din patru părți a lumii împărați și-mpărătese
Au venit ca să serbeze nunta gingașei mirese;
Feți-frumoși cu păr de aur, zmei cu solzii de oțele,
Cititorii cei de zodii și șăgalnicul Pepele.
Iată craiul, socru-mare, rezemat în jilț cu spată,
El pe capu-i poartă mitră și-i cu barba pieptănată;
Țapăn, drept, cu schiptru-n mână, șede-n perine de puf
Și cu crengi îl apăr pagii de muscuțe și zăduf...
Acum iată că din codru și Călin mirele iese,
Care ține-n a lui mână mâna gingașei mirese.
Îi fosnea uscat pe frunze poala lungă-a albei rochii,
Fața-i roșie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii;
La pământ mai că ajunge al ei păr de aur moale,
Care-i cade peste brațe, peste umerele goale.
Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,
Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă.

Socrul roagă-n capul mesei să poftească să se pună
Nunul mare, mândrul soare, și pe nună, mândra lună.
Și s-așează toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul,
Lin vioarele răsună, iară cobza ține hangul.

Dar ce zgomot se aude? Bâzâit ca de albine?
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,
Până văd păinjenișul între tufe ca un pod,
Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod.
Trec furnici ducând în gură de făină marii saci,
Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte, și colaci;
Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunt de aur,
Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur.
Iată vine nunta-ntreagă – vornicel e-un grierel,
Îi sar purici înainte cu potcoave de oțel;

Scanned with CamScanner

În veșmânt de catifele, un bondar rotund în pântec
Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cântec;
O cojiță de alună trag locuste, podu-l scutur,
Cu musteața răsucită șede-n ea un mire flutur;
Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,
Toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți.
Vin țânțarii lăutarii, gândăceii, cărăbușii,
Iar mireasa viorică i-aștepta-ndărătul ușii.
Și pe masa-mpărătească sare-un greier, crainic sprinten,
Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătând din pinten;
El tușește, își încheie haina plină de șireturi:
– Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături.
(1876, 1 noiembrie)

Așa cum va proceda și în cazul poemului *Luceafărul*, pentru care Eminescu versificase mai întâi basmul *Fata-n grădina de aur*, tot așa a preluat, în *Călin (file din poveste)*, datele fundamentale – o parte dintre ele – din basmul *Călin Nebunul*. Avem a face, așadar, cu „file din poveste" și nu cu povestea (basmul) întreagă. Sursa tematică a poemului e, deci, folclorică: sentimentul iubirii este supus probei timpului. La fel dezvoltarea epică și atmosfera generatoare de lirism. Dar nici eul liric, nici eul narator nu sunt beneficiarii acestor valențe ale textului, ci, ca în orice operă de mare valoare, cititorul.

Manualele școlare rețin, de regulă, ultima parte a poemului, a VIII-a, adică finalul care e, bineînțeles, o nuntă. Povestea propriu-zisă se desfășoară, așadar, în primele șapte tablouri.

În aceste prime șapte părți, poetul introduce, în subiectul unei frumoase povești de dragoste, câteva motive poetice scumpe romanticilor, cu origini fie în mitologia antică, fie în mitologia autohtonă: motivul Zburătorului, motivul lui Narcis, motivul probei timpului (cei doi iubiți rămân despărțiți șapte ani, din motive neprecizate în poem, dar precizate în basmul versificat Călin Nebunul) etc.

Scanned with CamScanner

În fine, tabloul ultim descrie ceremonialul nunții celor doi, semn că proba timpului a fost trecută în egală măsură de protagoniștii poveștii de dragoste.

E partea cea mai frumoasă a poemului. Aici închină Eminescu cel mai înalt imn naturii exuberante, pregătite să participe la nunta celor doi. Peisajul codrului de argint e mirific, animat de toată varietatea faunistică, de curgeri de ape, de glasuri vrăjite. Personificarea, epitetul, metafora, comparația concură la descrierea peisajului de basm. Poetul e atent până la minuție la tot ce poate aduce culoare, lumină, sunet, animație armonioasă. Codrul de argint glăsuiește mândru („mândra glăsuire"), iarba are moliciunea omătului (nu întâmplător, nu a zăpezii), florile albastre „tremur ude în văzduhul tămâiet". Tulpinile arborilor seculari („vecinici") sunt însuflețite, „poartă suflete sub coajă/ Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă". Izvoarele curg în unde harnice și „suspină-n flori molatic", sar „în bulgări fluizi" peste obstacole, formând „cuibare" de apă în care se oglindește luna („peste care luna zace"). „Mii de fluturi mici, albaștri, mii de roiuri de albine/ Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline,/ Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare/ A popoarelor de muște sărbători murmuitoare."

Procedeele artistice sunt dominate de **personificare**, lucru firesc dacă avem în vedere că natura nu e surprinsă într-o stare de încremenire hibemală, ci, dimpotrivă, în plină expansiune estivală. De aceea pădurea de argint *glăsuiește*, copacii ei *suspină* (ca și undele izvoarelor), florile albastre *tremur*(ă), luna *zace*, muștele alcătuiesc adevărate popoare.

Într-o asemenea risipă de frumusețe însuflețită, **epitetul** nu putea lipsi, dar el are, mai totdeauna, când valoare personificatoare, când conotație metaforică: *„mândra glăsuire a pădurii de argint! ...mândrul întuneric"*; trunchii *vecinici*, izvoare *zdrumicate*, *„harnici* unde... suspină-n flori molatic", ropot *dulce*, cuibar *rotit*, bulgări *fluizi*, râuri *sclipitoare* (de fluturi și albine), aerul *văratic*, sărbători *murmuitoare*.

Scanned with CamScanner

Metafora nu apare la fel de frecvent, dar când cade sub ochii cititorului e cu atât mai bogată în semnificații. O splendidă metaforă întâlnim în sintagma *bulgări fluizi* pentru micile valuri ale izvoarelor curgătoare. Ineditul, originalitatea ei constă în împerecherea a doi termeni ce exprimă stări de agregare a materiei diferite: solidă *(bulgări)* și fluidă *(fluizi)*. Sintagma depășește ceea ce înțelegem îndeobște prin metaforă, tinzând, oarecum, spre oximoron, figură de semnificație care constă în alăturarea a doi termeni cu sensuri contrare (Vezi, tot în poezia eminesciană: *dulce jele, dureros de dulce*, „Și *durerea* mea *cea dulce* cu *durerea* ta *alin-o*").

O altă frumoasă metaforă este *cuibar rotit*, pentru a sugera un ochi de apă în care lichidul, aflat sub o anumită lege a fizicii fluidelor, capătă o mișcare rotitoare. Sugestia de rotunzime este, de altfel, dublă, semn că poetul a simțit nevoia să insiste asupra acestei forme: cuibarul (construcție din paie și/sau crengi, întărite sau nu cu o anume varietate de pământ argilos, în care păsările își depun ouăle, le clocesc și-și cresc puii) este el însuși rotund, dar această sugestie e întărită de epitetul *rotit*. Să adăugăm neapărat, pentru aceste două metafore, observația că ele au o extraordinară valoare plastică dată de forța lor de concretizare, de vizualizare a formelor astfel imaginate.

Pentru a sugera mișcarea continuă, neîntreruptă a miilor de roiuri de fluturi și de albine, poetul o metaforizează în sintagma „*curg în râuri* (sclipitoare)". La fel, pentru ideea de mulțime nelimitată, muștele sunt imaginate ca adevărate *popoare* aflate în *sărbătoare*.

Secvența următoare este consacrată ceremonialului nunții. Este adusă în atenție mai întâi *masa mare*, onorată de toate personajele mai importante din basmele populare: Feți-Frumoși, zmei, magi, înțelepți („cititorii cei de zodii") și, bineînțeles, „șăgalnicul Pepele". Craiul și-a recăpătat demnitatea, stă în capul mesei „și-i cu barba pieptănată". (Când era supărat că și-a alungat fata, poetul ni-l prezentase

Scanned with CamScanner

cu oarecare dispreț, neglijându-și înfățișarea: „O, tu crai cu barba-n noduri ca și câlții când nu-i perii,/ Tu în cap nu ai grăunțe, numai pleavă și puzderii." – partea a VI-a).

Urmează secvența alaiului de nuntă în fruntea căruia se află, bineînțeles, mireasa și mirele: „Acum iată că din codru și Călin mirele iese/ Care ține-n a lui mână mâna gingașei mirese". Dar, în timp ce Călin e abia amintit, atenția se îndreaptă insistent asupra fetei. Faptul e în firea lucrurilor: punctul de interes maxim la o nuntă este mireasa. În șapte versuri, poetul face un superb portret în care pune în lumină frumusețea miresei. Dar nu numai pentru că e mireasă, ci pentru că așa ne-o înfățișase și în primele părți ale poemului și, în plus, este vorba de un prototip, de un ideal de frumusețe feminină de atâtea ori întâlnit la Eminescu: fața, ochii, părul, brațele, umerii, într-un cuvânt trupul „mlădios" pe care are știința de a-l „purta frumos", adică de a-și pune în valoare frumusețea de care, cum am citit în partea a III-a, e pe deplin conștientă.

La invitația socrului mare, craiul, se așază toți la masă după vârstă și rang, bineînțeles în frunte cu „Nunul mare, mândrul soare,... nuna, mândra lună".

Fiind vorba de un basm, ne-am aștepta ca, în final, să ne întâmpine o formulă cunoscută de sfârșit de poveste. Dar *Călin (file de poveste)* e un poem întrutotul original, ceea ce înseamnă că hotărârea asupra felului cum încheie povestea aparține exclusiv lui Eminescu. În plus, trebuie spus că nici *Călin Nebunul* nu mai e un basm popular, pentru că, versificându-l, poetul l-a transformat într-un basm cult, fiind acum operă originală de inspirație folclorică. De altfel, *Călin Nebunul* trebuie neapărat citit, ca să ne dăm seama care sunt deosebirile.

Prin urmare – ca să reluăm firul comentariului – în locul unei formule finale ne întâmpină cu totul altceva. Avem a face cu o alegorizare a nunții, cu personaje mai mult decât personificate, de-a dreptul *umanizate*. Eminescu reia

Scanned with CamScanner

peisajul din prima secvență a acestei ultime părți dintr-o altă perspectivă, pentru a accentua legătura indestructibilă, osmotică, dintre om și natură. De aici, nunta gâzelor, ca replică la aceea a oamenilor și ca final surprinzător, ca o așteptare infirmată (de vreme ce noi ne așteptam la formula tradițională „Și-am încălecat pe o șa și v-am spus povestea așa", de pildă). Din acest final neașteptat nu lipsește totuși atitudinea umoristică, amestecată cu multă duioșie și încântare, specifică basmelor populare: o dată prin umanizarea gâzelor (care se săvârșește în această notă comică, de amuzament contagios-general), a doua oară prin formula vornicului (starostele nunții gâzelor), greierul care cere cuviincios îngăduința „... ca nunta s-o pornim și noi alături".

POVESTEA CODRULUI*

Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorind din mila
Codrului, Măriei sale.

Lună, Soare și Luceferi
El le poartă-n a lui herb,
Împrejuru-i are dame
Și curteni din neamul *Cerb*.

Crainici, iepurii cei repezi
Purtători îi sunt de vești,
Filomele-i țin orchestrul
Și izvoare spun povești.

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 45-50.

Scanned with CamScanner

Peste flori, ce cresc în umbră,
Lângă ape pe potici,
Vezi bejănii de albine,
Armii grele de furnici...

Hai și noi la craiul, dragă,
Și să fim din nou copii,
Ca norocul și iubirea
Să ne pară jucării.

Mi-a părea cum că natura
Toată mintea ei și-a pus
Decât orișice păpușă
Să te facă mai presus;

Amândoi vom merge-n lume
Rătăciți și singurei,
Ne-om culca lângă izvorul
Ce răsare sub un tei;

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi,
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stânele de oi.

Mai aproape, mai aproape
Noi ne-om strânge piept la piept...
O, auzi cum cheam-acuma
Craiul sfatu-i înțelept!

Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri,
Împrejuru-ne s-adună
Ale Curții mândre neamuri:

Caii mării, albi ca spuma,
Bouri nalți cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase
Ciute sprintene de munte –

Scanned with CamScanner

Și pe teiul nostru-ntreabă:
Cine suntem, stau la sfaturi,
Iară gazda noastră zice,
Dându-și ramurile-n laturi:

– O, priviți-i cum visează
Visul codrului de fagi!
Amândoi ca-ntr-o poveste
Ei își sunt așa de dragi!

(1878, 1 martie)

Povestea codrului seamănă, în prima ei secvență lirică, pe de o parte cu incipitul idilei *Crăiasa din povești*, pe de alta cu descrierea pădurii „de argint" din tabloul ultim al poemului *Călin (file din poveste)*. Toate trei seamănă, tematic și ca specii lirice, pentru că peste tot avem a face cu un pastel și, în ultimă instanță, cu o idilă.

Asemănările pot merge chiar mai departe, până la un punct compoziția celor trei suprapunându-se. Primele trei strofe în *Crăiasa din povești*, primele patru în *Povestea codrului*, primele l6 versuri cu măsura de 16 silabe în *Călin (file din poveste)* – partea a VIII-a – creează cadrul natural atât de des întâlnit în poezia de dragoste eminesciană. Și chiar mai departe: în toate trei, secvența următoare introduce elementul uman: „copila" în *Crăiasa din povești*, perechea îndrăgostiților în *Povestea codrului*, nunta lui Călin cu fata craiului în *Călin (file din poveste)*. Dacă, din acest punct, similitudinea compozițională încetează pentru *Crăiasa din povești*, ea continuă între celelalte două în sensul că, în amândouă se revine la bogăția și varietatea faunei în acest paradis terestru care este codrul. S-ar putea ca poetului să i se fi părut că în prima secvență lirică nu a spus tot ceea ce ar fi putut spune pe această temă și, de aceea, revine, evident în mod deosebit de la o secvență la alta și de la o poezie la altă poezie.

Dacă în *Călin (file din poveste)* aveam a face cu un codru fabulos („de argint"), în *Povestea codrului* acesta este personi-

Scanned with CamScanner

ficat: „Împărat slavit e codrul...". Transfigurarea realității se face deci, și aici, prin acest salt din real în fabulos. Consecința: feerie a naturii populată cu „supușii" împăratului: „neamuri mii". Împăratul are niște semne heraldice, o stemă, un *herb*, care subliniază noblețea sa supremă, purtând efigia celor mai strălucitori aștri: „Lună, Soare și Luceferi...". Din aceste „mii de neamuri" poetul alege câteva semnificative, din punct de vedere poetic personificate: dame și curteni din familia nobiliară a Cerbilor, iepurii sunt crainicii purtători de vești, privighetorile alcătuiesc orchestra „Și izvoare spun povești". Albinele se bejenesc, călătoresc, furnicile se constituie în armate puternice („armii grele"). Nimic nu lipsește din împărăția codrului.

Pentru ca tot ceea ce înseamnă o împărăție să fie complet, poetul introduce perechea de îndrăgostiți, iubirea, erosul. Bărbatul își cheamă iubita în paradisul codrului pentru a constitui, ca în mitul biblic, cuplul adamic: Adam și Eva în paradisul divin. Dragostea e privită, pentru moment, în esența ei ludică, de joc și joacă: „Și să fim din nou copii,/ Ca norocul și iubirea/ Să ne pară jucării". Ceea ce urmează însă nu mai ține de acest aspect, pentru că, după complimentul rostit de bărbat („Decât orișice păpușă/ Să te facă mai presus") – ca în cel mai autentic ritual erotic – la adresa frumuseții fetei, asistăm la perfecta integrare a cuplului în armonia naturii, în circuitul valorilor eterne. Această sfântă întoarcere la sânul ocrotitor al codrului e tema din ultimele șapte strofe.

Contopirea deplină cu natura nu se face însă decât în somn și în vis. De aici: „Adormi-vom, troieni-va/ Teiul floarea-i peste noi,/ Și prin somn auzi-vom bucium/ De la stânele de oi". Tot ceea ce urmează se petrece în vis. Luând cunoștință de prezența perechii, „Împrejuru-ne s-adună/ Ale Curții mândre neamuri". Se revine, așadar, asupra acestor mândre (nobile) neamuri. Dar, pe lângă cele pomenite în prima parte, apar „caii mării, albi ca spuma", semn că totul se petrece în vis. Motivul teiului domină această a doua

Scanned with CamScanner

parte: „Ne-om culca lângă izvorul/ Ce răsare sub un tei", tot lui, personificat, revenindu-i, ca gazdă, plăcerea de a descifra prezența celor doi îndrăgostiți, uniți („Mai aproape, mai aproape/ Noi ne-om strânge piept la piept.. .") în vis.

Plecând de aici, ne putem întreba: scena de dragoste e reală sau, ca de atâtea ori la Eminescu, doar o proiecție, doar o virtualitate, o posibilitate, ca în *Lacul*, de pildă? Dacă răspundem la această întrebare, cu alte cuvinte, dacă dezambiguizăm incertitudinea, risipim vraja poeziei. Dar, fiind vorba de un comentariu, de o interpretare, suntem obligați să o facem.

Sunt în textul poeziei mărci (semne) ale faptului că totul este o proiecție a unei dorințe, ca în deja comentata *Dorința*, și anume folosirea, de la un moment dat încolo, a verbelor la timpul viitor: *vom merge, ne-om culca, adormi-vom, troieni-va, auzi-vom* (ultimele trei, inversiuni verbale de mare efect poetic), *ne-om strânge*. Această presupunere are toate șansele să fie cea corectă, dacă avem în vedere că, în strofele anterioare, verbele sunt folosite la modul posibilității, conjunctivul: *să fim, să* (ne) *pară, să* (te) *facă*. În fine, un ultim argument ar fi că, spre deosebire de verbele care se referă la cei doi îndrăgostiți, cele care au ca referent paradisul codrului au formele modului care exprimă o acțiune sigură: indicativul prezent.

Dacă facem efortul de a trece dincolo de text, pentru a pătrunde sensurile profunde, putem ajunge la concluzia că, în timp ce codrul a cărui poveste ne e spusă face parte din categoria celor veșnice, omul e caduc, perisabil, trecător, ceea ce justifică pe deplin aprecierea din strofa a cincea („Hai și noi la craiul, dragă,/ Și să fim din nou copii,/ Ca norocul și iubirea/ Să ne pară jucării."), dar și că omul nu poate învinge efemeritatea decât prin contopirea (prin alunecarea în somn și de aici în moarte) cu cele eterne, precum codrul.

Scanned with CamScanner

POVESTEA TEIULUI*

– Blanca, știi că din iubire
Făr' de lege te-ai născut;
Am jurat de la-nceput
Pe Hristos să-l iei de mire!

Îmbrăcându-te-n veșmântu-i,
Lepădând viața lumii,
Vei spăși greșeala mumii
Și de-o crimă tu mă mântui.

– Traiul lumii, dragă tată,
Cine vor, aceia lese-l,
Dară sufletul mi-e vesel,
Tinerețea luminată;

Danțul, muzica, pădurea,
Pe acestea le-ndrăgii,
Nu chiliile pustii
Unde plângi, gândind aiurea!

– Știu mai bine ce-ți prieste,
Cum am spus, așa rămâne;
Pentru drumul cel de mâne
De cu azi te pregătește!

Mâna *Ea* la ochi și-o ține,
Toate mințile-și adună,
Să ia lumea-n cap, nebună,
Parc-atâta-i mai rămâne.

Calu-i alb, un bun tovarăș,
Înșeuat așteapt-afară,
Ea picioru-l pune-n scară
Și la codru pleacă iarăși.

Sara vine din ariniști,
Cu miroase o îmbată,
Cerul stelele-și arată,
Solii dulci ai lungii liniști.

Dar prin codri ea pătrunde
Lângă teiul vechi și sfânt,
Ce cu flori pân-în pământ
Un izvor vrăjit ascunde.

Îngânat de glas de ape
Cânt-un corn cu-nduioșare
Tot mai tare și mai tare,
Mai aproape, mai aproape;

Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea, sunând din valuri –
Sus în codri de pe dealuri
Luna blândă ține strajă.

Ca din farmec *Ea* tresare,
Și privind uimită-n lături,
Vede-un tânăr chiar alături,
Pe-un cal negru e călare...

Oare ochii ei o mint,
Sau aievea-i, adevăru-i?
Flori de tei el are-n păru-i
Și la șold un corn de-argint.

Ea privi atunci în jos,
Trece mâna pe la tâmple,
Iară inima-i se împle
De un farmec dureros.

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 50-55.

Scanned with CamScanner

El se da tot mai aproape
Și cerșea copilărește;
Al ei suflet se răpește
De închide-a ei pleoape.

Cu o mână îl respinge,
Dar se simte prinsă-n brață,
De-o durere, de-o dulceață
Pieptul, inima-i se strânge.

Ar striga... și nu se-ndură,
Capu-i cade pe-a lui umăr,
Sărutări fără de număr
El îi soarbe de pe gură;

O desmiardă ș-o întreabă,
Iar ea fața și-o ascunde,
Și așa de-ncet răspunde
Cu o voce dulce, slabă.

Tot alături călăresc,
Nu au grija nimănuia,
Și de dragi unul altuiá
Ei din ochi se prăpădesc;

Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, sună greu.

Blându-i sunet se împarte
Peste văi împrăștiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...

Sus în brazii de pe dealuri
Luna-n urmă ține strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri.

(1878, 1 martie)

Povestea teiului este o frumoasă și romantică poveste de dragoste. Timpul și atmosfera în care se desfășoară „evenimentele" nu mai sunt împrumutate basmului, ci unui Ev Mediu subtil sugerat. E, mai întâi, mentalitatea medievală, potrivit căreia copiii trebuie să ispășească păcatele părinților: născută ilegitim, frumoasa și vesela Blanca trebuie să plece la mănăstire pentru a „spăși greșeala mumii" și „crima tatălui". Eșuând în încercarea de a-și îndupleca tatăl să renunțe la idee pe baza argumentului că nu-i făcută pentru „chiliile pustii/ Unde plângi, gândind aiurea", Blancăi nu-i mai rămâne decât „Să ia lumea-n cap, nebună", ceea ce și face. Poezia are, cum ușor se poate observa, un relative caracter epic: un dialog, o hotărâre fermă, plecarea „în lume" (de fapt, în pădurea care-i era atât de dragă; „Dansul, muzica, pădurea/ Pe acestea le-ndrăgii...") fac să se consume expoziționea și intriga.

Scanned with CamScanner

Constatăm însă că ceea ce pare să fie expoziţiune şi intrigă nu reprezintă decât un pretext pentru a pătrunde în intimitatea unei idile căreia nu-i lipseşte nimic din ceea ce e propriu acestei specii lirice. Se remarcă, în primul rând, cadrul natural care se dezvoltă aici sub forma unui autentic pastel (vezi strofele 8-11). Asistăm, apoi, la obişnuitul ritual erotic eminescian, cu gesturi şi stări de spirit specifice, alternând între cei doi protagonişti: „năvala" irezistibilă a sentimentului erotic: „Ea privi atunci în jos,/ Trece mâna pe la tâmple,/ Iară inima-i se împle/ De un farmec dureros. "; oscilaţia între *da* şi *nu*, în urma insistenţelor lui („El se da tot mai aproape/ Şi cerşea copilăreşte;/ Al ei suflet se răpeşte/ De închide-a ei pleoape.// Cu o mână îl respinge,/ Dar se simte prinsă-n braţă,/ De-o durere, de-o dulceaţă/ Pieptul, inima-i se strânge."); abandonul ameţitor şi sărutul: „Ar striga... şi nu se-ndură,/ Capu-i cade pe-a lui umăr,/ Sărutări fără de număr/ El îi soarbe de pe gură... "

O dată fuziunea celor două inimi realizată, numic nu-i mai poate despărţi: dragostea desparte apa de uscat, alege grâul de neghină. Mentalitatea paternă nu mai prezintă o barieră: „Tot alături călăresc,/ Nu au grija nimănuia,/ Şi de dragi unul altuiá/ Ei din ochi se prăpădesc... "

În final, în ultimele 10 versuri, pădurea ia în „custodie", protejându-i, pe cei doi. Se revine la aceleaşi motive poetice din strofele 8-11: *motivul cornului*, intensificând melancolia amoroasă pe care cei doi o resimt, bucurându-se de „Clipa cea repede/ Ce li s-a dat" (vezi poezia *Stelele-n cer*), *al lunii*, care „ţine strajă", păzeşte dragostea celor doi, *al izvorului* care, „sunând din valuri", vrăjeşte totul, natură şi om.

Ceea ce trebuie să observăm neapărat în textul poeziei este că totul se desfăşoară la persoana a III-a, ca în *Călin (file din poveste)*. Dar lirismul textului pare să fie mai pronunţat decât acolo, chiar dacă, la fel ca acolo, avem a face cu aşa-zisul *lirism obiectiv;* nu avem un eu liric, ci un eu narator. Dar forţa

Scanned with CamScanner

de generalizare a gesturilor, a stărilor de spirit, a fuziunii erosului cu peisajul este totală. Sunt și mărci mai speciale ale acestei generalizări. De pildă, pronumele personale de persoana a III-a feminine singular, nominative, cu funcție de subiect, e scris cu majusculă în strofele 6 („Mâna *Ea* la ochi și-o ține... ") și 12 („Ca din farmec *Ea* tresare... "). Faptul nu trebuie ignorat pentru că, scrisă cu majusculă, forma pronominală încetează a o mai desemna doar pe Blanca din povestea noastră, referindu-se la oricare *Ea* aflată în situații similare.

Deși motivele poetice sunt aceleași ca în alte idile (nu lipsesc *pădurea, stelele, luna, izvorul, teiul* etc.), acestea apar în contexte noi, unele dintre ele aducând în prim plan unul sau altul dintre aceste motive. Astfel, printr-o **metaforă** (descifrată, de altfel în versul anterior) stelele sunt „*Solii dulci ai lungii liniști*". Teiului îi este consacrată o strofă întreagă, care-l sacralizează: „Lângă teiul *vechi și sfânt*,/ Ce cu flori până-n pământ/ Un izvor *vrăjit* ascunde". **Epitetele** precum *vechi, sfânt, vrăjit* transpun realitatea concretă într-un plan sacru ori de-a dreptul fantastic.

O figură de semnificație bine reprezentată în această poezie este **oximoronul**, care apare pentru a comunica starea de spririt complexă, contradictorie, a fetei: „Iară inima-i se împle/ De un *farmec dureros*". Sau: „De-*o durere*, de-*o dulceață*/ Pieptul, inima-i se strânge".

Apar și alte procede, precum: **locuțiunile populare** („Toate mințile-și adună/ Să ia lumea-n cap... "); **repetițiile** („Tot mai tare și mai tare,/ Mai aproape, mai aproape".); **enumerațiile** „De-o durere, de-o dulceață/ Pieptul, inima-i se strânge".

Evident nu lipsesc personificările și epitetele, ușor identificabile în text. O metaforă pe care am mai întâlnit-o e *răsărea*, dar de această dată cu sensul de „se auzea": „Iar izvorul prins de vrajă,/ *Răsărea* sunând din valuri".

Scanned with CamScanner

O, RĂMÂI*

„O, rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

În al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinț,
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri și cuminți;

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi;

Eu te văd răpit de farmec
Cum îngâni cu glas domol,
În a apei strălucire
Întinzând piciorul gol

Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri."

Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupră-mi clătinând;
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în câmp râzând.

Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?

(1879, 1 februarie)

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 55-58.

Scanned with CamScanner

Citită superficial sau incomplet, poezia *O, rămâi* ar putea părea una erotică. Abia în strofa a șasea intervine precizarea poetului: „Astfel zise lin pădurea", din care înțelegem că ceea ce am citit până aici reprezintă o invocare a pădurii către eul liric: „Crengi asupră-*mi* clătinând."

Pentru a fi cum se cuvine înțeleasă, *O, rămâi* trebuie pusă în relație cu cel puțin două poezii: cu postuma *Fiind băiet, păduri cutreieram* (vezi p. 179) și cu *Revedere* (vezi p. 169). Ordinea relaționării ar fi deci, următoarea: *Fiind băiet..., O, rămâi, Revedere*. În această ordine, eul liric se poziționează față de codru (pădure), surprinzându-se la diferite vârste: *Fiind băiet...* – adolescența; *O, rămâi* – ieșirea din adolescență și de sub protecția pădurii; *Revedere* – revenirea la codrul părăsit cândva, pentru a avea cu el, acum, la maturitate, o foarte concentrată dezbatere existențială.

Revenind la poezia *O, rămâi*, constatăm cu ușurință că, din punct de vedere compozițional, aceasta are două părți distincte: monologul pădurii, prin care adolescentul identificat cu eul liric este îndemnat afectuos să rămână alături de ea, și monologul explicativ al eului liric însuși cu referire la reacția sa. Dragostea și grija pe care i le arată pădurea rezultă din portretul comportamental pe care aceasta i-l face băiatului (vezi strofele 2-5). Legătura strânsă, osmotică, dintre pădure și adolescent e subliniată de câteva gesturi ale acestuia din urmă, comentate de codrul-gazdă: „Te asamăn unui prinț,/ Ce se uit-adânc în valuri/ Cu ochi negri și cuminți;"// „Eu te văd cuprins de farmec/ Cum îngâni cu glas domol,/ În a apei strălucire/ Întinzând piciorul gol." Dar fluxul afectiv dintre cei doi e încă mai profund. Nu numai că făptura băiatului e perfect integrată, dar el este inițiat de codru în tainele sale: „Și prin vuietul de valuri,/ Prin mișcarea naltei ierbi,/ Eu te fac s-auzi în taină/ Mersul cârdului de cerbi."

Scanned with CamScanner

În strofa a cincea e strecurată subtil tema timpului. Care timp, deocamdată, e uniform, dilatându-se și comprimându-se după legi numai de pădure știute: „Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri." Așa cum vom vedea, câtă vreme adolescentul se află sub ocrotirea codrului, percepția timpului e una stagnantă, adică veșnică precum pădurea însăși. Numai că inocența eului liric îl face insensibil la rugămintea codrului de a-i rămâne aproape. Ușurința cu care tratează tot ceea ce ține de relația lui cu lumea îl determină să ignore această rugăminte: „Șuieram l-a ei chemare/ Și-am ieșit în câmp râzând."

Spre deosebire de pădure, simbolizând un spațiu securizant, protector, câmpia capătă o conotație simbolică opusă. Cine intră în acest spațiu se expune tuturor forțelor ostile, vicisitudinilor și tribulațiilor vieții. Abia după ce trăiește experiența abandonării spațiului ocrotitor al pădurii, eul liric are revelația scurgerii timpului și, implicit, a ruperii de vârsta paradisiacă a copilăriei. De aceea, ultima strofă are un pronunțat caracter elegiac, de regret că a tratat cu ușurință rugămintea pădurii. Abia acum eul liric conștientizează imposibilitatea reîntoarcerii la copilăria care, fără protecția fermecată a pădurii, a rămas, temporal vorbind, în urmă. Timpul se scurge nemilos în defavoarea ființei umane: „Astăzi chiar de m-aș întoarce/ A-nțelege n-o mai pot.../ Unde ești, copilărie,/ Cu pădurea ta cu tot?" Reîntoarcerea la pădurea abandonată cândva cu ușurință se va face pe alte coordonate sufletești, eul liric fiind acum maturul încercat de toate loviturile inevitabile ale trecerii prin lume.

Scanned with CamScanner

FREAMĂT DE CODRU*

Tresărind scânteie lacul
Și se leagănă sub soare;
Eu, privindu-l din pădure,
Las aleanul să mă fure
Și ascult de la răcoare
Pitpalacul.

Din izvoare și din gârle
Apa sună somnoroasă;
Unde soarele pătrunde
Printre ramuri a ei unde,
Ea în valuri sperioase
Se azvârle.

Cucul cântă, mierle, presuri –
Cine știe să le-asculte?
Ale pasărilor neamuri
Ciripesc pitite-n ramuri
Și vorbesc cu-atât de multe
Înțelesuri.

Cucu-ntreabă: – Unde-i sora
Viselor noastre de vară?
Mlădioasă și iubită,
Cu privirea ostenită,
Ca o zână să răsară
Tuturora.

Teiul vechi un ram întins-a,
Ea să poată să-l îndoaie,
Ramul tânăr vânt să-și deie
Și de brațe-n sus s-o ieie,
Iară florile să ploaie
Peste dânsa.

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 58-61.

Scanned with CamScanner

Se întreabă trist izvorul:
– Unde mi-i crăiasa oare?
Părul moale despletindu-și,
Fața-n apa mea privindu-și
Să m-atingă visătoare
Cu piciorul?

Am răspuns: – Pădure dragă,
Ea nu vine, nu mai vine!
Singuri, voi, stejari, rămâneți
De visați la ochii vineți,
Ce luciră pentru mine
Vara-ntreagă.

Ce frumos era în crânguri,
Când cu ea m-am prins tovarăș!
O poveste încântată
Care azi e-ntunecată...
De-unde ești revino iarăși,
Să fim singuri!

(1879, 1 octombrie)

Se pare că în nicio altă poezie din marele ciclu tematic al dragostei și naturii eul liric nu transmite atât de puternic peisajului starea lui afectivă ca în *Freamăt de codru*. Și aici, dintre cele opt strofe ale poeziei, primele trei par să fie un pastel. Dar aici elementul uman se insinuează în peisaj, sub forma eului liric, încă din versul al treilea: „Eu, privindu-l din pădure, (lacul)/ Las aleanul să mă fure/ Și ascult de la răcoare/ Pitpalacul." Faptul nu e lipsit de noimă pentru că, în felul acesta, pădurea și toate ale sale (izvoare, gârle, cuc, mierle, presuri etc.) sunt pregătite, pentru ceea ce urmează, de la început. Conținutul elegiac însuși al poeziei e strecurat în țesătura versurilor prin acest *alean*, care înseamnă, deopotrivă, suferință, durere sufletească din cauza unei dorințe neîmplinite, duioșie, melancolie, dor. Prin urmare o stare sufletească în a cărei complexitate se împletește câte puțin din fiecare dintre înțelesurile înșirate mai sus.

Scanned with CamScanner

Dar melancolia și toate celelalte nuanțe semantice nu mai sunt transferate unui referent la persoana a III-a ca în *Povestea teiului*, de pildă, ci sunt trăite în devălmășie cu întreaga natură, în toată varietatea ei, de către eul liric. „Ale pasărilor neamuri", teiul, izvorul, stejarii etc. duc dorul, laolaltă cu eul liric, frumoasei fete de astă-vară, a *Crăiasei din povești*. Și totuși, nu tristețea și deznădejdea (ca în *De câte ori, iubito...*, de exemplu) sunt sentimentele dominante, ci aleanul despre care vorbeam. Natura își păstrează frumusețea, vitalitatea, prospețimea și, dacă avem în vedere chemarea din final, speranța unei reveniri nu e pierdută. În poezii ca aceea amintită mai sus, peisajul însuși împrumută ceva din deznădejdea eului liric:

„De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte..."

Nu aceeași e starea naturii în poezia care ne interesează aici, pentru că aceasta e surprinsă vara, fremătând de viață, de dor și de speranță, laolaltă, cum spuneam, cu omul, cu bărbatul care duce dorul ființei iubite. De aici, compoziția poeziei care, după descrierea-pastel din primele trei strofe, „alunecă" în dialog: „Cucu-ntreabă...// Se întreabă trist izvorul...". Întrebările puse („Unde-i sora/ Viselor noastre de vară?...") devin însă un prilej de evocare a frumuseții fetei, a dispoziției ei ludice („Teiul vechi un ram întins-a,/ Ea să poată să-l îndoaie,/ Ramul tânăr vânt să-și deie/ Și de brațe-n sus s-o ieie") sau melancolice: „Unde mi-i crăiasa oare?/ Părul moale despletindu-și,/ Fața-n apa mea privindu-și,/ Să m-atingă visătoare/ Cu piciorul ?". Evocarea nu se datorează însă acestora. În esență, bărbatul retrăiește o splendidă scenă de dragoste. Stau mărturie ultimele două strofe și chemarea, încă tonică, din final: „De-unde ești revino iarăși/ Să fim singuri!".

Scanned with CamScanner

O dovadă în plus că speranța nu-i pierdută găsim în prozodia poeziei: ritm trohaic, descendent, dar măsură scurtă, de opt silabe, cu strofe din cinci versuri întregi și un emistih (jumătate din măsura celorlalte), ceea ce imprimă lecturii un tempo variat, de la întreg la jumătate și de aici din nou la întreg.

Unei asemenea compoziții îi corespunde o structură obișnuită în poezia eminesciană de această factură: alternanța între cele două planuri, obiectiv – subiectiv (după o imagine obiectivă: „Tresărind scânteie lacul/ Și se leagănă sub soare", o alta, subiectivă: „Eu, privindu-l din pădure etc."), cu sublinierea că natura e subiectivizată, ascendent de la strofă la strofă, prin numeroasele – și aici – **personificări**. Se adaugă **epitetele**, numeroase mai ales în strofele care evocă portretul fetei (5,6,7), uneori **metafore** ori **comparații**: „Unde mi-i *crăiasa* oare ?"; „Ca o zână să răsară/ Tuturora."

REVEDERE*

– Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Și de când m-am depărtat,
Multă lume am îmblat.

– Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupându-le,
Apele-astupându-le,

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 61-65.

Scanned with CamScanner

Troienind cărările
Și gonind cântările;
Și mai fac ce fac de mult,
Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Umplându-și cofeile,
Mi-o cântă femeile.

– Codrule cu râuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tânăr precum ești
Tot mereu întinerești.

– Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămânem:
Marea și cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

(1879, 1 octombrie)

Am avansat deja ideea că *Revedere* trebuie pusă în relație cu *Fiind băiet păduri cutreieram* și cu *O, rămâi* pentru a înțelege starea afectivă a eului liric în funcție de vârstă. Amintim că *Fiind băiet...* e o primă vârstă, când acesta e parte componentă a naturii, respectiv, a pădurii, stare pe care o trăiește plenar, armonios, fără crispări, fără dezamăgiri.

Scanned with CamScanner

Am văzut, de asemenea, că în *O, rămâi* asistăm la primul gest „teribilist" al adolescentului însetat de cunoașterea cea mare a vieții, ceea ce-l determină să afișeze o atitudine ușuratecă, vag inconștientă: „*Șuieram* l-a ei chemare/ Și-am ieșit în câmp *râzând*" (s.n.).

În fine, în *Revedere*, a venit vremea reîntoarcerii la sânul codrului, la vârsta maturității, când, cumulând dezamăgirile inerente lumii, meditează elegiac, în prezența „prietenului" de odinioară, pe tema existenței limitate a omului.

Structural, poezia *Revedere* evidențiază două linii de forță, corespunzătoare celor două entități: omul trecător și codrul veșnic. Această structură are consecințe în plan compozițional, unde procedeul este cel bazat pe întrebare- răspuns, respectiv, două întrebări, două răspunsuri. Efemeritatea omului și eternitatea codrului sunt subliniate în fel și chip. Nu e întâmplător, de pildă, că răspunsurile sunt mai extinse: o primă întrebare desfășurată de-a lungul a șase versuri primește un răspuns ce se întinde pe un număr dublu de versuri – douăsprezece; următoarea întrebare-constatare acoperind un catren e întâmpinată de un răspuns extins pe un număr mai mult decât triplu de versuri: paisprezece. Ne putem întreba: are această proporție (sau disproporție) vreo semnificație? Evident că da. Omul, entitate efemeră, cere, prin întrebările formulate, deslușiri în legătură cu alcătuirea existențială a Universului. Răspunsurile vin prompt și clar din partea entității care face parte din rândul celor veșnice, cum înțelegem din paralelismul sintactic enumerativ din finalul elegiei: „Iar noi locului ne ținem,/ Cum am fost așa rămânem:/ Marea și cu râurile/ Lumea cu pustiurile,/ Luna și cu soarele/ Codrul cu izvoarele." E, așadar, firesc ca răspunsurile să fie mai ample decât întrebările, pentru că, prin ele, codrul detaliază modul în care e articulat Universul.

Dacă ținem seama de relația dintre cele trei poezii amintite la începutul comentariului, înțelegem lesne că

Scanned with CamScanner

prima întrebare nu conține doar o formulă de salut adresată unui vechi și scump prieten („Ce mai faci, drăguțule"), ci comunică, ușor disimulat, un sentiment de vinovăție, de culpabilitate pentru ușurința cu care, cândva, deja cu mult timp în urmă (mult pentru om: „Multă vreme au trecut") și-a părăsit tovarășul din copilărie și adolescență: „Și de când m-am depărtat,/ Multă lume am îmblat."

Veșnicia codrului e sugerată, în primul „răspuns", de repetabilitate (la infinit): „Ia, eu fac ce fac de mult..." Această repetabilitate e accentuată de enumerarea unor verbe cu acțiune durativă, mai ales la gerunziu: *rupând, astupând, troienind, gonind, împlând.*

Tot în această replică, în dialogul dintre cei doi, întâlnim, la nivelul semnificațiilor, o figură de stil mai rară, anume **metonimia**. (Metonimia este procedeul care constă în a numi un obiect, un fenomen etc. printr-un termen care desemnează un alt obiect, fenomen, aflat cu primul într-o relație logică, cel mai adesea relațiile dintre *cauză* și *efect*, *abstract* și *concret*, *conținător* și *conținut*, *operă* și *autor* etc.). În textul poeziei *Revedere* găsim două foarte interesante asemenea metonimii: *astupându*(-le) în loc de înghețându(-le) și *cântările* în loc de păsări (relația cauză-efect). În poezia *Ce te legeni...*, într-o situație oarecum similară, Eminescu va folosi o metaforă: „Bate vântul frunza-n dungă –/ *Cântăreții* mi-i alungă...".

Replica a doua a eului liric nu mai e propriu-zis o întrebare, ci o constatare-compliment care provoacă, din partea codrului, o adevărată meditație filozofică pe tema perisabilității umane prin raportare la cele etern-durabile. De această dată, nu o figură de semnificație ne întâmpină, ci una compozițională, nu mai puțin plină de înțelesuri profunde. În replica-meditație, cele 14 versuri care o acoperă sunt repartizate astfel: primele șase cu referire la *codru*: „Ce mi-i vremea când de veacuri" etc., două au ca referent *omul* („Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor..."), pentru

Scanned with CamScanner

ca ultimele, tot șase, să revină la referentul *codru*, acesta enumerându-se printre entitățile universale cu durată infinită. Această perfectă simetrie a schimbării referentului (6 versuri cu referentul *codru*, două versuri cu referentul *om*, alte 6 versuri din nou cu referentul *codru*) e de natură să sublinieze cât de neînsemnat este individul uman față de elementele în mijlocul cărora-i e dat să-și trăiască durata limitată, strivit, parcă, de presiunea timpului dinaintea lui și de după el.

Să mai adăugăm că *Revedere* este prima poezie dintr-o serie de trei (împreună cu *Ce te legeni...*, *La mijloc de codru...* și *Doina*), publicate de poet în timpul vieții, în care acesta preia tiparul prozodic popular, adică: ritm trohaic, rimă împerecheată, versuri de 7 silabe, și chiar procedeul compozițional întrebare-răspuns, frecvent întâlnit în lirica orală (populară), ori paralelismul sintactic enumerativ, procedeu de asemenea folcloric, cu urmări, la fel, în plan compozițional.

DOINA*

De la Nistru pân' la Tisa
Tot românul plânsu-mi-s-a,
Că nu mai poate străbate
De-atâta străinătate.
Din Hotin și pân' la mare
Vin muscalii de-a călare,
De la mare la Hotin
Mereu calea ne-o ațin;
Din Boian la Vatra-Dornii
Au umplut omida cornii,

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 91-94.

Scanned with CamScanner

Și străinul te tot paște
De nu te mai poți cunoaște.
Sus la munte, jos pe vale
Și-au făcut dușmanii cale,
Din Sătmar pân' în Săcele
Numai vaduri ca acele.
Vai de biet român, săracul!
Îndărăt tot dă ca racul,
Nici îi merge, nici se-ndeamnă,
Nici îi este toamna toamnă,
Nici e vară vara lui,
Și-i străin în țara lui.
De la Turnu-n Dorohoi
Curg dușmanii în puhoi
Și s-așază pe la noi;
Și cum vin cu drum de fier,
Toate cântecele pier;
Zboară paserile toate
De neagra străinătate;
Numai umbra spinului
La ușa creștinului.
Își dezbracă țara sânul,
Codrul – frate cu românul –
De secure se tot pleacă
Și izvoarele îi seacă –
Sărac în țară săracă!

Cine-au îndrăgit străinii,
Mâncă-i-ar inima câinii,
Mânca-i-ar casa pustia,
Și neamul nemernicia!

Ștefane, Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta,
Las' arhimandritului,
Toată grija schitului,
Lasă grija sfinților
În sama părinților,
Clopotele să le tragă

Scanned with CamScanner

Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă,
Doar s-a-ndura Dumnezeu,
Ca să-ți mântui neamul tău!
Tu te-nalță din mormânt,
Să te-aud din corn sunând
Și Moldova adunând.
De-i suna din corn o dată,
Ai s-aduni Moldova toată;
De-i suna de două ori,
Îți vin codri-n ajutori,
De-i suna a treia oară,
Toți dușmanii or să piară,
Din hotară în hotară –
Îndrăgi-i-ar ciorile
Și spânzurătorile!

(1883, 1 iulie)

Doina a fost și, uneori, e socotită și astăzi o capodoperă a poeziei patriotice românești. Ea a fost definitivată în 1883 și pregătită pentru a fi citită la festivitatea de dezvelire a statuii lui Ștefan cel Mare, la Iași, în 17 iunie 1883. Din anumite motive, n-a mai fost citită la festivitate, ci numai la ședința Societății „Junimea", în aceeași zi, înregistrând un succes cu totul deosebit și stârnind un entuziasm extraordinar, între altele și pentru că poezia invocă pe Ștefan cel Mare, socotit geniul tutelar al românilor.

Dacă avem în vedere că, la sfârșitul lui iunie 1883, poetul se va îmbolnăvi iremediabil, putem afirma că ultima clipă de luciditate a lui Eminescu a fost consacrată iubirii de patrie și neam. Constatarea e cu atât mai îndreptățită cu cât *Doina* e scrisă în prozodie folclorică, încât poezia devine un bocet, o lamentație a întregului popor român. Pe de altă parte, dacă facem abstracție de conjunctura politică în care a fost definitivată, jalea ce se degajă din versurile tăiate în matricea folclorică depășește concretul care o generase, trece dincolo de lucruri și de ritm, devenind o jale metafizică.

Scanned with CamScanner

Această ieșire din imediat a lirismului poeziei a asigurat acesteia perenitatea. Așa se explică și faptul că românii au suferit în plus atunci când, în timpul comunismului, poezia a fost interzisă, fiind scoasă din edițiile poeziilor eminesciene, pentru că făcea trimitere expresă la dușmanii noștri de la Răsărit („Din Hotin și pân' la Mare/ Vin *muscalii* de-a călare,/ De la Mare la Hotin/ Mereu calea ne-o ațin."): Rusia răpise Basarabia încă în 1812.

Poezia are, compozițional vorbind, trei părți distincte: prima e o doină de jale propriu-zisă pe tema sugrumării sentimentului național sub presiunea străinilor care au invadat țara; a doua e un blestem adresat nu atât străinilor cât celor care, mânați de interese lipsite de patriotism, ușuraseră înrobirea țării de către străini. (Pentru acest blestem, poetului i-a fost suficient un singur catren, o singură strofă de patru versuri: „Cine-au îndrăgit străinii,/ Mânca-i-ar inima câinii,/ Mânca-i-ar casa pustia/ Și neamul nemernicia."); în fine, a treia parte conține invocarea lui Ștefan cel Mare, singurul care ar mai putea salva neamul românesc din robia dușmanilor.

Doina propriu-zisă (partea I) exprimă, cum spuneam, o jale mai presus de fire. Nu e vorba de jalea unui individ, provocată de o pricină oarecare, ci de aceea a unui neam întreg, amenințat în fibra ființei sale intime. Din cauza străinilor, un popor întreg e în pericol de a se înstrăina de propria lui ființă. De altfel, e deja „străin în țara lui". Jalea capătă dimensiuni apocaliptice, epopeice; ea a cotropit nu numai sufletul oamenilor, ci și natura înconjurătoare: „Din Boian la Vatra Dornii/ *Au umplut omida cornii*..." (metaforă sugestivă pentru invadarea spațiului național de către lăcomia dușmanilor). Sau: „Și cum vin cu drum de fier,/ Toate cântecele pier;/ Zboară paserile toate/ De neagra străinătate/... Își dezbracă țara sânul,/ Codrul – frate cu românul –/ De secure se tot pleacă/ Și izvoarele îi seacă –/ Sărac în țară săracă!"

Scanned with CamScanner

În fața pericolului – de dimensiuni epopeice – ca neamul să piară, poetul procedează, așa cum o făcuse și în finalul *Scrisorii III*: invocă, cheamă retoric o personalitate istorică în stare să mântuie neamul de urgia dușmană. Acolo este invocat Vlad Țepeș. Aici e invocat Ștefan cel Mare. Invocarea e dublată de evocarea solidarității naționale la chemarea marelui voievod:

„Ștefane, Măria ta,
Tu la Putna nu mai sta etc. etc.

FIIND BĂIET PĂDURI CUTREIERAM*

Fiind băiet păduri cutreieram
Și mă culcam ades lângă izvor,
Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam
S-aud cum apa sună-ncetișor;
Un freamăt lin trecea din ram în ram
Și un miros venea adormitor.
Astfel ades eu nopți întregi am mas,
Blând îngânat de-al valurilor glas.

Răsare luna,-mi bate drept în față:
Un rai din basme văd printre pleoape,
Pe câmpi un văl de argintie ceață,
Sclipiri pe cer, văpaie preste ape,
Un bucium cântă tainic cu dulceață
Sunând din ce în ce tot mai aproape...
Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii,
Părea c-aud venind în cete cerbii.

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. I, Editura Lucman, București, 2007, pp. 107-110.

Scanned with CamScanner

Alături teiul vechi mi se deschise.
Din el ieși o tânără crăiasă:
Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise,
Cu fruntea ei într-o maramă deasă,
Cu ochii mari, cu gura-abia închisă;
Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă,
Călcând pe vârful micului picior,
Veni alături, mă privi cu dor.

Și ah, era atâta de frumoasă,
Cum numa-n vis o dată-n viața ta
Un înger blând cu fața radioasă
Venind din cer se poate arăta;
Iar părul-i blond și moale ca mătasa
Grumazul alb și umerii-i vădea.
Prin hainele de tort subțire, fin
Se vede trupul ei cel alb deplin.

(*1878*)

Fiind băiet păduri cutreieram e o poezie care s-a publicat după moartea poetului în *Convorbiri literare* la 1 aprilie 1902. Eminescologii au stabilit că a fost scrisă în 1878 și că reprezintă o nostalgică întoarcere a poetului la perioada copilăriei și adolescenței. Se presupune, de asemenea, că poezia nu e străină de o primă iubire de la Ipotești, fata murind înainte de vreme. Pierderea primei sale iubiri pare a-l fi obsedat pe poet. O primă expresie poetică a acestei trăiri o reprezintă meditația filosofică *Mortua est!* publicată în 1871. Mai există însă și o altă poezie, evocând același accident biografic, *O, dulce înger bland* datând din 1876.

Am pus deja poezia care ne interesează aici într-o altă filiație, tot biografică într-un anume fel, dar cu o mare forță generalizatoare: treptele biologice ale omului. Amintim că vârsta fericirii și armoniei depline cu natura e tema poeziei *Fiind băiet...* Al doilea moment este cel al ruperii de această vârstă, când adolescentul, ignorând nefericirile ce-l așteaptă

Scanned with CamScanner

în câmpul deschis al vieții, abandonează protecția pădurii. E ceea ce se întâmplă în *O, rămâi...* În fine, o a treia vârstă, a maturității, cu perisabilitatea ființei umane deja conștientizată, e ilustrată în *Revedere*, când omul, trecut prin cele ale vieții, se va întoarce nostalgic spre codrul părăsit cândva, pentru a medita, împreună cu „prietenul" de altădată, pe această temă. Aceste trei poezii alcătuiesc ceea ce am putea numi *un ciclu al vârstelor*.

Revenind acum definitiv la poezia care ne interesează aici, *Fiind băiet...*, constatăm, mai întâi, sentimentul, trăit de eul liric, al deplinei libertăți în mișcări și gesturi: „Fiind băiet păduri cutreieram/ Și mă culcam ades lângă izvor..." Toate motivele poetice, aceleași pe care le-am întâlnit de atâtea ori, sunt convocate pentru a ilustra tema poeziei: armonia deplină a eului în universul în care trăiește: „Pe câmpi un văl de argintie ceață,/ Sclipiri pe cer, văpaie preste ape,/ Un bucium cântă tainic cu dulceață,/ Sunând din ce în ce tot mai aproape.../ Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii,/ Părea c-aud venind în cete cerbii". Din această imagine edenică nu poate lipsi *teiul*, motiv fundamental în lirica eminesciană, sub protecția căruia încolțesc și germinează primii fiori ai dragostei. Se pare că primele două strofe au funcția de a pregăti apariția „tinerei crăiese" – aceeași, fără îndoială, din *Crăiasa din povești*, căreia i se face – cum altfel? – portretul. Este, s-ar părea, un vis, ca atâtea altele la Eminescu, indicele că totul se petrece astfel (într-o lume onirică) fiind așezat în versul al doilea din strofa a doua: „Un rai din basme văd printre pleoape". Portretul, desăvârșit în ultima strofă, corespunde întrutotul idealului de frumusețe feminină către care a aspirat toată viața poetul însuși. Dar această ultimă secvență a portretului este rodul imaginației îndrăgostitului. În strofa a III-a e zugrăvită scena în care apare crăiasa, în urma intrării în comuniune deplină cu „teiul vechi". Nu avem, deci, a face doar cu imaginea statică a frumuseții feminine, ci, mai întâi cu una aflată în mișcare,

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

într-o mișcare plutitoare, ca-n vis: „Cu fruntea ei într-o maramă deasă,/ Cu ochii mari, cu gura-abia închisă;/ Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă (pășește),/ Călcând pe vârful micului picior,/ Veni alături, mă privi cu dor."

Abia după ce spațiul devine comun celor doi, „băietul" se pătrunde de frumusețea ei răpitoare. Abia acum ne întâmpină cu adevărat portretul crăiesei, o dată cu sentimentul de extaz pe care eul liric îl trăiește detaliindu-i alcătuirea fizică perfectă. Acest portret este rezultatul a două trepte ale transfigurării poetice: o dată, realitatea din prima strofă e părăsită prin trecerea în stare de somn: „Astfel ades eu nopți întregi am mas – (am dormit) –", a doua oară, transfigurarea se săvârșește în strofa a IV-a, când „realitatea" visului e depășită prin saltul spre divin *(motivul îngerului)*: „Cum numa-n vis o dată-n viața ta/ Un înger blând cu fața radioasă,/ Venind din cer se poate arăta."

Să observăm, în final, marea capacitate de sugestie plastică a portretului descris. Ne putem imagina un tablou, o pictură, în care spațiul de pe pânză e însuflețit de această apariție serafică.

FLOARE ALBASTRĂ*

– Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar râuri în soare
Grămădești-n a ta gândire
Și câmpiile asire
Și întunecata mare;

---

* *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a X-a (în colaborare), Editura Didactică și Pedagogică, București, 2005, pp. 112-114.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare –
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! ea spuse adevărul;
Eu am râs, n-am zis nimica.

– Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Acoló-n ochi de pădure,
Lângă balta cea senină
Și sub trestia cea lină
Vom ședea în foi de mure.

Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romaniță
Voi cerca de mă iubești.

Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul,
Să-ți astup cu dânsul gura.

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o știe,
Căci va fi sub pălărie –
Ș-apoi cine treabă are!

Când prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ținea de subsuoară,
Te-oi ținea de după gât.

Pe cărare-n bolți de frunze,
Apucând spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse.

Și, sosind l-al porții prag,
Vom vorbi-n întunecime;
Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi ești drag?

Înc-o gură – și dispare...
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare!

.....

Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră –
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuși este trist în lume!

(1873, 1 aprilie)

Poezia *Floare albastră* a fost publicată în *Convorbiri literare*, revista Societății literare „Junimea", la 1 aprilie 1873. Deși, în aparență o idilă, *Floare albastră* devine, mai ales în final, o meditație, în continuarea sfâșietoarelor întrebări existențiale pe care eul liric și le punea, pentru el și pentru fiecare dintre noi, în *Mortua est!* Pe de altă parte, poezia face

Scanned with CamScanner

trimitere, îndeosebi prin primele sale trei strofe, la condiția omului superior, a geniului, pe care poetul o va dezbate în marile sale poeme: *Scrisoarea I, Luceafărul.*

Punctul gererator de poezie îl constituie mitul romantic al florii albastre, despre care Tudor Vianu scria: „*Floare albastră* este un simbol împrumutat... romantismului. Heinrich von Ofterdingen în romanul lui Novalis, căruia îi împrumută titlul, pornește să caute floarea albastră, adică infinitul peste care trebuie să se facă stăpân. Floarea albastră este pentru Novalis simbolul unei aspirații turburătoare, a nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. Înțelesul simbolului este la Eminescu mai puțin special, pentru că el nu răsfrânge decât iubirea pierdută, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticii lui Eminescu" (*Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 259).

Compozițional, poezia e alcătuită din 14 catrene, distribuite inegal protagoniștilor: 12 fetei și numai 3 bărbatului. Formula folosită se constituie într-un monolog (al fetei), întrerupt de două scurte comentarii ale bărbatului. Aceste comentarii intervin, printr-o strofă, după prima parte a monologului (primele 3 strofe) și prin alte două, după a doua parte a monologului (strofele 5-12). La rândul lui, al doilea comentariu are două părți: în strofa 13, se glosează șăgalnic în marginea îndemnurilor fetei de a trăi clipa, de pe poziția celui care a acceptat jocul erotic; în ultima strofă, izolată de restul poeziei printr-un rând de puncte de suspensie, se revine la tonalitatea gravă, de meditație pe tema scurgerii nemiloase a timpului, devenit factorul destructiv al iubirii. Timpul este neiertător, iar iubirea perisabilă, trecătoare.

În ceea ce privește structura, poezia este construită pe opoziția dintre *apollinic* (bărbatul e un contemplativ iremediabil) și *dionisiac* (fata are intuiția fericirii de o clipă, pe care omul nu trebuie s-o rateze), ansamblul închegându-se din

Scanned with CamScanner

retrăirea, de către eul liric, a fericirii de altădată alături de inocenta fată. Din perspectiva prezentului, fericirea se dovedește însă perisabilă, lipsită de durabilitate, întrucât se află sub incidența timpului care se scurge ireversibil. [*Apollinic* și *dionisiac* sunt doi termeni derivați de la numele unor foarte cunoscuți zei din mitologia greacă: *Apollo*, zeu al Soarelui și al luminii, al muzicii, al poeziei și al artelor frumoase, conducătorul corului muzelor; *Dyonisos*, zeu al vinului și al viței de vie. Cele două concepte au fost folosite pentru prima oară de către filozoful german Friedrich Nietzsche (1844-1900) și sunt înțelese astăzi drept două categorii estetice cu sens opus: *apollinic* – atitudine meditativ-teoretică, presupunând ordinea, armonia, echilibrul, măsura, contemplarea senină, detașată, rațională; *dionisiac* – atitudine caracterizată prin energie, vitalism, trăire plenară, intensă, frenetică.]

Sintagmele „în stele și în nori și-n ceruri nalte", „râuri în soare", „câmpiile Asire", „întunecata mare" constituie expresia simbolică a preocupărilor bărbatului pentru ceea ce se află dincolo de realitatea imediată – atitudine apollinică deci.

Dintr-o perspectivă mitică încă mai profundă, ultimele două versuri din strofa 3 și strofele 5-12 fac trimitere la cuplul primordial: Adam și Eva. „Provocarea", „ademenirea" la care recurge fata – și care ocupă cel mai mare spațiu al poeziei – sunt scrise într-un limbaj firesc, neconvențional, în registru familiar. Pe de altă parte, poezia se construiește pe un savant joc al timpurilor verbale: prezentul indicativ în primele strofe, viitorul în strofele „ademenirii" (*vom ședea*, mi-*i spune*, *voi cerca*, *voi fi* roșie, mi-*oi desface* etc. etc.) care, raportate la ultima strofă, plasează totuși scena erotică într-un trecut incert.

În țesătura de mare finețe a poziei, tema erosului se împletește cu obsedanta temă a timpului. Ritualul erotic surprins în natura splendidă, ca în atâtea poezii eminesciene, dă poemei latura idilică, firescul și naivitatea (în sens de

Scanned with CamScanner

puritate) din comportamentul fetei, fiind mărcile ei pertinente. De altă parte, bărbatul, prin predilecția lui pentru contemplație și reflexivitate, prin abstragerea lui din real, e în măsură să constate, în tonalități grave, de meditație: „Și te-ai dus, dulce minune" și să pună concluzia: „Totuși este trist în lume!" Ultimul vers se sprijină pe o propoziție principală care conține elemental corelativ al subordonatei concesive: *totuși*. Acest raport concesiv sporește tonalitatea gravă a concluziei, faptul devenind evident dacă „întregim" construcția sintactică concesivă cu subordonata corespunzătoare: Deși „ea spuse adevărul,/ Totuși este trist în lume".

Limbajul artistic al poeziei *Floare albastră* este, cum s-a văzut, perfect adecvat desfășurării ritualului erotic evocat. Entitățile abstracte din primele strofe, desemnate prin sintagme grave, depărtate, intră în opoziție cu sintagmele prin care fata zugrăvește raiul moldav al hârjoanei erotice.

Ritmul trohaic, folosit în versuri scurte, de 7-8 silabe, ca în poezia populară, e perfect adaptat modului de a gândi și de a vorbi al fetei. În plus, acest tip prozodic avantajează muzicalitatea textului, care ia ființă din distribuția rimelor, din folosirea aliterațiilor, din asonanțe (*căldură – gura; ivit – gât; frunze – ascunse*).

De observat și de reținut, de asemenea, că stilul poeziei impresionează prin firescul lui: nimic prețios și distonant, figurile poetice sunt rare, plasându-se, în funcție de ideea și sentimentul comunicate, fie la înălțimea simbolului, ca în primele trei strofe sau în titlul poeziei, fie la îndemâna vieții simple, lipsite de complicații inutile. Ici, colo, câte un epitet și, rareori, o metaforă precum *dulce minune* din final.

În fine, poezia *Floare albastră* se circumscrie perfect formulei estetice a romantismului eminescian prin temă (eros și natură), prin motivele poetice caracteristice imaginarului artistic al lui Emimscu (*codrul , izvorul, trestia, părul de aur* etc.), prin limbaj artistic.

Scanned with CamScanner

MELANCOLIE*

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă.
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormânt albastru și-n pânze argintie,
În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc!
Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
Ce sate și câmpie c-un luciu văl îmbracă;
Văzduhul scânteiază și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.
Și țintirimul singur cu strâmbe cruci veghează,
O cucuvaie sură pe una se așază,
Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,
Și străveziul demon prin aer când să treacă
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.
Biserica-n ruină
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână.
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vântul –
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul –
Năuntrul ei pe stâlpii-i, pereți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas;
Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.
.....
Credința zugrăvește icoanele-n biserici –
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas.
În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier;
Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,

---

* M. Eminescu, Poezii. Proză literară, antologie comentată, vol. II, Editura Lucman, București, 2007, pp. 28-31.

Scanned with CamScanner

Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea – și râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

(1876, 1 septembrie)

Cu poezia *Melancolie* (1876), Eminescu trece definitiv hotarul spre marile teme ale atitudinii romantice, filtrate îndeosebi prin filozofia lui Schopenhauer: voința de a trăi, ca izvor al suferinței; lumea văzută ca o clipă suspendată între trecut și viitor, concepție din care derivă sentimentul prezentului etern; trecutul incontrolabil și viitorul imprevizibil; moartea ca izbăvire a suferinței.

Melancolia este o stare de spirit cultivată de romantici, caracterizată prin tristețe (ușoară) amestecată cu visare și dorință de izolare. Uneori această stare se acutizează devenind dramatică pentru cel care o încearcă. O definire artistică a acestei stări ne dă Eminescu în poezia *Melancolie*.

Starea romantică a melacoliei nu se poate constitui fără raportarea omului la cele eterne, față de care acesta se descoperă a fi neînsemnat, cu existența redusă la durata clipei. De aceea, cel mai adesea, romanticii se lasă copleșiți de vraja Lunii, astrul cel mai familiar pământenilor, aflat în proximitatea Pământului. „Efectul de lună, zice Tudor Vianu,... alcătuiește un motiv atât de general al romantismului, încât nu este poet romantic care să nu-l fi cântat." (*Studii de litereratură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 265). Dintre cele trei ipostaze în care efectul de lună poate apărea ca element al peisajului, două sunt identificate de Tudor Vianu în chiar textul poeziei *Melancolie*: „Există o lună văzută ca un obiect izolat al cerului, astru solitar către care privirile sunt răpite: «Părea că printre nouri

Scanned with CamScanner

s-a fost deschis o poartă/ Prin care trece albă regina nopții moartă» [*Melancolie*]. Există apoi o lumină de lună resimțită ca o însușire generală a atmosferei, ca o baie de influențe difuze: «Neguri albe, strălucite/ Naște luna argintie/ Ea le scoate peste ape,/ Le întinde pe câmpie» [*Crăiasa din povești*]. Dar există o lumină de lună însoțită cu vreun aspect material al pământului și prin care acesta din urmă dobândește o adevărată strălucire fantomatică: «Văzduhul scânteiază, și ca unse cu var/ Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.» [*Melancolie*] (*Ibidem*).

Pe baza acestor constatări, Tudor Vianu ajunge la concluzia că „Predilecția pentru efectele de lună rămâne... o înclinație statornică a lui Eminescu... O întâmpinăm în *Melancolie*, în *Crăiasa din povești*, în *Lacul*, în *Călin*, în *Povestea codrului*, dar și în atâtea bucăți din ciclul romanțelor și al marilor poeme, până la acel efect măreț din *Scrisoarea I*..." (*Op.cit.*, p. 263).

Traiectul fiorului liric în *Melancolie* parcurge calea de la departe la aproape: imaginea cosmică, cu luna-regină, apoi imaginea terestră, cu „sate și câmpie". Viziunea poetică își restrânge câmpul de observație la „biserica-n ruină" și „țintirimul singur". Aici sensibilitatea eminesciană zăbovește îndelung, pentru că recolta de elemente simbolice reprezentative pentru starea de melancolie este foarte bogată: crucile strâmbe ce veghează mormintele, cucuvaia sură, clopotnița intrată în vibrația jalnică a clopotului lovit de aripa demonului („Și străveziul demon prin aer când să treacă/ Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale,/ De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale."), biserica pustie cu zugrăveala ștearsă de vreme („Năuntrul ei pe stâlpii-i, pereți, iconostas,/ Abia conture triste și umbre au rămas;"), cu grecierul-preot și cariul-dascăl. Altfel spus, tot atâtea motive poetice ale unei liturghii a tristeții.

În fine, o ultimă restrângere a planului vizual se realizează o dată cu trecerea la cea de a doua parte a poemei și se

Scanned with CamScanner

oprește la eul liric a cărui stare de spirit e strâns legată de peisajul tristeții: „Credința zugrăvește icoanele-n biserici –/ Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,/ Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas/ Abia conture triste și umbre-au mai rămas." Reluarea, în această secvență poetică, a unor motive din secvențele anterioare (icoanele șterse de vreme, greierul, cariul) pregătește introducerea în text a temei schopenhaueriene a contemplării propriului trecut. Iar această contemplare e de natură să accentueze criza de identitate pe care o trăiește poetul și, prin el, eul liric. Neregăsindu-se nici în trecut, această identitate se topește în noianul timpului rostogolit peste lume: „Parc-am murit de mult."

Versurile din finalul poemei *Melancolie* intră în rezonanță cu altele, din alte poeme, precum cele din *Scrisoarea I* („Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost/ O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?"), ceea ce vorbește convingător despre unitatea tematică și imagistică a poeticii eminesciene.

Atmosfera solemnă din incipitul poemei își pune pecetea pe întreaga tonalitate a demersului liric, care se păstrează într-un registru grav, acutizat în final prin meditația sumbră, pesimistă. Limbajul artistic consună perfect cu această tonalitate. Uneori metafora se dezvoltă în alegorie, ca în primele versuri, dând naștere unui întreg câmp de semnificații: *făcliile* sunt stelele, *arcul cerurilor* e un *mausoleu mândru* pentru *monarhul mort* al nopții. Epitetele din imaginile vizuale sunt evocatoare și funcționează, în același timp, ca indici de descifrare a simbolurilor: țintirimul e *singur*, crucile sunt *strâmbe*, cucuvaia *sură*. Uneori aceste epitete se aglomerează pentru a epuiza toate semnificațiile imaginii la realizarea căreia concură: „Biserica-n ruină/ Stă *cuvioasă, tristă, pustie* și *bătrână*."

Scanned with CamScanner

O, MAMĂ...*

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;
Deasupra criptei negre a sfântului mormânt
Se scutură salcâmii de toamnă și de vânt,
Se bat încet din ramuri, îngână glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.

Când voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plângi;
Din teiul sfânt și dulce o ramură să frângi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi;
Simți-o-voi odată umbrind mormântul meu...
Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu.

Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă-n triste zidiri de țintirim,
Mormântul să ni-l sape la margine de râu,
Ne pună-n încăperea aceluiași sicriu;
De-a pururea aproape vei fi de sânul meu...
Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu.

(1880, 1 aprilie)

În 1876, murea, la Ipotești, Raluca Eminovici, mama poetului. Totuși, abia în 1880 Eminescu publică poezia *O, mamă...*, în *Convorbiri literare*, singura poezie dată tiparului în tot acest an.

Pentru a fi înțeleasă adecvat, poezia *O, mamă...* trebuie pusă în relație cu altele, antume sau postume, în aceeași filiație tematică: mântuirea prin moarte, „pacea liniștei eterne". Aceste poezii sunt: *Mai am un singur dor* (inclusiv cele trei variante: *De-oi adormi..., Nu voi mormânt bogat, Iar*

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, antologie comentată, vol. II, Editura Lucman, București, 2007, pp. 60-63.

Scanned with CamScanner

când voi fi pământ), *Rugăciunea unui dac*, postuma *Gemenii*. În ultima, pare să se afle nucleul germinativ care a condus la cristalizările lirice din celelalte. Un adevărat rezervor poetic această întinsă poemă care valorifică mitul biblic al lui Cain și Abel și din care se adapă, fragmentar sau integral, fie ca idee poetică, fie ca pasaje versificate, altele precum: *Scrisoarea I, Scrisoarea III, S-a dus amorul, Rugăciunea unui dac, Mai am un singur dor; O, mamă...*

O, mamă... a dat multă bătaie de cap eminescologilor, pentru că numai prima dintre cele trei sextine (strofe de câte 6 versuri) răspunde întru totul titlului. Începând cu strofa a doua, când apare (în primul vers) vocativul *iubito*, poezia derogă de la ideea poetică din prima strofă în care – e limpede – avem a face cu o pioasă reculegere la mormântul mamei. Nu e însă vorba de o reculegere obișnuită, după care cel recules își vede de problemele vieții, ci de una în care solidaritatea în moarte cu mama apare în chiar primele două versuri: *„O, mamă, dulce mamă, din negura de vremi/ Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi."* Următoarea strofă are un pronunțat conținut testamentar. Ca în atâtea strofe din *Mai am un singur dor, O, mamă...* devine, prin această a doua sextină, *o elegie testamentară*.

Între titlul poeziei, așadar, și structura ei (cui se adresează eul liric în strofa a doua: mamei sau iubitei?) există – s-ar părea – o ruptură logică. Este însă limpede că Eminescu era conștient de faptul că „logica" poeziei (lirice) nu poate sau – chiar! – nu trebuie să corespundă logicii formale. Nu împrejurările exterioare au vreo însemnătate în configurarea sentimentului, ci logica internă a fiorului liric. Ele pot fi, cel mult, întâmplătoare, după cum pot rămâne indiferente, fără o legătură aparentă cu mișcările sufletești.

Totuși, cum se explică amestecul celor două imagini feminine evocate și invocate în poezia care ne preocupă aici: a mamei defuncte și a femeii iubite? Referindu-se la acest

Scanned with CamScanner

complicat proces de comunicare a lirismului, Tudor Vianu nota: „Iubita se topește în imaginea mamei, se asimilează cu ea, încât adresându-i-se, el îi cere ceea ce numai unei mame i se poate cere: mângâierea care odihnește și adoarme. *O, mamă...* este un cântec de leagăn pe care poetul, stăpânit de amintirea mamei, și-l murmură înaintea marelui somn al morții. Cele trei strofe sunt ca trei cadențe de leagăn sau ca trei valuri care, bătând în același țărm, adâncesc aceeași impresie... Dar cum durerea singurătății nu era pe deplin întrecută nici în felul acesta, poetul poposește în a treia ipostază supremă, în aceea a odihnei laolaltă alături de iubita-mamă și a somnului laolaltă în eternitate... Pe o astfel de linie și mai departe, până în inima unei regiuni metafizice, Eminescu asimilează imaginea mamei cu a iubitei și îndreaptă către aceasta din urmă aspirații care ating ființa eternă a mamei." (*Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, pp. 311-312).

Poezia are o compoziție impecabilă: trei sextine tăiate perfect, ca în marmora unui epitaf, fiecare încheiată cu un același vers ușor modificat, devenit laitmotiv sau refren, adică o structură repetitivă, dar în care se adună, în esență, lirismul poeziei: *„Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.// Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu.// Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu."*[1] Atmosfera de calmă împăcare în perspectiva morții e susținută de cuvinte din aceeași arie semantică: *criptă, mormânt, a dormi* (cu implicații metaforice), *a muri, a plânge, a îngropa, țintirim* (cimitir), *sicriu*, unele dintre ele, precum: *mormânt, a dormi, a muri, a plânge*, cu câte două sau trei apariții.

---

[1] Pentru rolul *repetiției* în poezia eminesciană, vezi studiul edificator al lui Gh. Doca, *Poezia eminesciană: înțelesuri în recurs*, în revista „Cultura", nr. 1/2014, p. 18-19; nr. 2/2014, p. 10; nr. 4/2014, p. 18; nr. 5/2014, p. 18; nr. 6/2014, pp. 18-19; nr. 7/2014, pp. 16-17.

Scanned with CamScanner

SCRISOAREA I*

Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gândirilor dând viață, suferințele întuneci;
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!

Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!
Câte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,
Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!
Și în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!
Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,
Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac...
Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții;
La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!

Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,
Altul caută în lume și în vreme adevăr,
De pe galbenele file el adună mii de coji,
A lor nume trecătoare le însamnă pe răboj;
Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărâbii,

---

* O versiune mai simplă a prezentei interpretări a fost, inițial, capitol în *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XI-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979; ediția a II-a, 1982, pp. 109-116.

Scanned with CamScanner

Socotind cât aur marea poartă-n negrele-i corăbii.
Iar colo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate
Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi,
Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi;
Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub fruntea-i viitorul și trecutul se încheagă,
Noaptea-adânc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Pe când luna strălucește peste-a tomurilor bracuri,
Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri,
La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.

Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface
Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...
Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl!...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.
Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;

Scanned with CamScanner

Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adâncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric...

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte
Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebeli în spați
Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați;
Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...

.....

Începând la talpa însăși a mulțimii omenești
Și suind în susul scării pân' la frunțile crăiești,
De a vieții *lor* enigmă îi vedem pe toți munciți,
Făr-a ști să spunem care ar fi mai nenorociți...
Unul e în toți, tot astfel precum *una* e în toate,
De asupra tuturora se ridică cine poate,
Pe când alții stând în umbră și cu inima smerită
Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită –
Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor *ei* sau ce gândesc?...
Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc.

Scanned with CamScanner

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l...
Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrânul dascăl?
Nemurire, se va zice. Este drept că viața-ntreagă,
Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă.
„De-oi muri – își zice-n sine – al meu nume o să-l poarte
Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe,
De a pururi, pretutindeni, în ungherul unori crieri
Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri!"
O, sărmane! ții tu minte câte-n lume-ai auzit,
Ce-ți trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit?
Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fășie,
Vre o umbră de gândire, ori un petec de hârtie;
Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari
Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă.
Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărână se depune.
Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri
Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare,
Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.
Neputând să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?
Ei vor aplauda desigur biografia subțire
Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sunt și dânșii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dânsul. Și prostatecele nări
Și le umflă orișicine în savante adunări
Când de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai nainte

Scanned with CamScanner

C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mâna a oricărui, te va drege,
Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieții tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale –
Astea toate te apropie de dânșii... Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mână de pământ;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decât tot ce ai gândit.

.....

Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare!
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării
Și ridică mii de umbre după stinsul lumânării...
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,
Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!

(1881, 1 februarie)

Romanticii au venit în literatura universală cu libertatea neîngrădită a eului față de viața lui spirituală. E suficient să amintim următoarea esențială deosebire între perspectivele estetice ale clasicilor și ale romanticilor: în timp ce pentru clasici literatura este „produsul" rațiunii, pentru romantici aceasta este rezultatul imaginației prodigioase. De aici decurg toate celelalte deosebiri dintre cele două curente artistice: libertatea deplină în fața diferitelor specii literare, ceea ce are drept consecință interferența unora cu altele în

Scanned with CamScanner

opera literară, complexitatea personalității umane, devenită personaj literar, care poate parcurge toată gama însușirilor, de la sublim la abject, complexitatea tematică a unei aceleiași opere literare etc.

Când nu și-au ales teme din viața social-politică, din natură, din mișcările sufletești în preajma erosului, romanticii s-au arătat interesați de marile mistere ale Universului, de întrebările rămase fără răspuns ale filozofilor, de soarta omului superior etc. O astfel de operă înalt tematică se dovedește a fi *Scrisoarea I*, prima dintr-o serie de cinci asemenea poeme.

De îndată ce ai încheiat lectura *Scrisorii I*, ți se revelă, mai întâi, bogăția tematică: egalitatea oamenilor în fața morții, indiferent de statutul lor social, timpul scurs ireversibil, nașterea, evoluția și o previzibilă stingere a sistemului solar, relația omului de geniu cu timpul și cu societatea omenească în genere.

Din altă perspectivă, sub raportul speciei literare, *Scrisoarea I* este o meditație în prima ei parte și o satiră în cea de a doua. De fapt, acesta este statutul estetic al celor cinci *Scrisori*, așezate, toate, pe „conflictul dintre real și ideal". Lirismului eminescian îi trebuie, de fiecare dată, un pretext pentru a se manifesta satiric. În *Scrisoarea I*, el îl găsește în relația vitregă a geniului cu societatea mărginită, incapabilă de mari elanuri ale gândului; în *Scrisoarea II* îl află în transformarea poeziei într-o formă a demagogiei politice; în *Scrisoarea III*, în falsul patriotism al politicianismului; în *Scrisorile IV* și *V*, în profanarea sentimentului erotic, așa cum se înfățișa acesta poetului dezamăgit în societatea vremii. Să mai adăugăm aici observația că avem a face cu satira romantică. Spre deosebire de cea clasică, „cuminte", așezată pe o raționalitate moralizatoare, nelipsită totuși de ingeniozitate compozițională și de incisivitate (vezi, de pildă, *Satiră. Duhului meu* de Grigore Alexandrescu), satira romantică „explodează" în vehemență verbală, în invectivă, ajungând

Scanned with CamScanner

adesea la „insulte geniale", cum aprecia Garabet Ibrăileanu, referindu-se la ultima parte a *Scrisorii III.*

Revenind la *Scrisoarea I,* raportul dintre satira propriu-zisă și pretextul ei nu este atât de simplu, cum s-ar părea la prima vedere. Structura poemului se sprijină pe doi poli fundamentali, după cum problematica geniului este înfățișată în două ipostaze. Prima, aceea de cugetător, dă naștere unei *meditații.* A doua, aceea a relației omului superior cu societatea contemporană lui și cu posteritatea, conduce *la satiră.*

O structură bipolară, cum am văzut, e însă susținută de o compoziție complexă. Bogăția tematică despre care vorbeam mai sus se sprijină, și ea, pe numeroase motive poetice. Vom da aici un singur exemplu. Ca să poată coborî la originile lumilor cosmice, ca să poată sugera necuprinsul, pentru a pune în relație cu aceste înalte concepte pe gânditorul de geniu, Eminescu recurge la motivul contemplației, pus sub acela al timpului scurs ireversibil pentru om. În opoziție cu omul, luna devine zeitatea omniprezentă și onmiscientă aflată sub zodia eternității, adică a timpului universal, fără început și fără sfârșit. Astfel, incipitul poemului (primele șase versuri) are funcția de a introduce două motive romantice scumpe poetului nostru: *motivul timpului* bivalent: timpul individual („Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare.") și timpul universal, reprezentat aici prin celălalt motiv, *al lunii:* „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate..."

Printr-o panoramare regresivă, „ochiul" contemplativ al lunii percepe lumea de la pustiuri și izvoare, de la „mișcătoarea mărilor singurătate", la țărmuri, palate și cetăți, și de aici „...în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,/ Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești". Se ajunge astfel la categoria omului pe care poetul îl înfățișează într-o serie de ipostaze, pentru a introduce motivul schopenhauerian al *identității oamenilor în fața morții:*

Scanned with CamScanner

„Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții."

După un alt șir de ipostaze umane, față de care cititorul simte ironia poetului, acesta se oprește îndelung la condiția vitregă a omului de geniu, în portretizarea căruia accentul cade pe exhaustiva lui capacitate comprehensivă:

„Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic..."

Din cugetarea bătrânului dascăl se naște imaginea cosmogoniei și, într-o sugestivă evoluție ciclică (sau involuție), reversul acesteia: stingerea apocaliptică a universului, sau în orice caz, a sistemului nostru solar.

Vehiculând idei abstracte, la care îndeobște omul comun nu are acces, poetul simte nevoia de a le concretiza făcându-le accesibile, scop pentru atingerea căruia el apelează la realitatea imediată. Așa iau naștere, sub ochii cititorului, imagini de o plasticitate și de o forță sugestivă cum nu se mai întâlniseră încă în limba artistică de până la Emimscu. Astfel, haosul inițial „... *era un întuneric ca o mare făr-o rază.../ Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface/ Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!...*" Tot așa, organizarea cosmotică a universului prinde contur în imagini gândite antitetic față de cele care transfiguraseră poetic haosul, adică din momentul în care „... *negura eternă se desface în fășii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii.../ De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute/ Și în roiuri luminoase izvorând din infinit...*"

Presupusa stingere a universului capătă expresie poetică în aceeași imagistică viguroasă, plastică, sugestivă:

„Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebeli în spați

Scanned with CamScanner

Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați;
Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie..."

Substanța coagulantă a unor asemenea imagini este, cel mai adesea, metafora (nu rareori comparația) împrumutată realității câteodată de-a dreptul banale. Constelațiile și celelalte formațiuni cosmice (sisteme solare, galaxii etc.) sunt *roiuri luminoase izvorând din infinit* ori *colonii de lumi pierdute.* Universul e o *lume mare,* iar oamenii, *copii ai lumii mici,* adică ai Pământului ca planetă, corp galactic pierdut în imensitatea nesfârșită a Cosmosului. Tot oamenii sunt, în raport cu Marele Univers, ceea ce muștele sunt în raport cu oamenii: *muști de-o zi.* Veșnicia e o *noapte pururea adâncă,* forța gravitațională a Soarelui devine *frânele luminii* ș.a.m.d.

Valoare metaforică, evocatoare și sugestivă capătă adeseori textul *Scrisorii I,* ca de atâtea ori în opera eminesciană, *rima.* Poetul rimează *neființă* cu *voință, ascuns,* cu *nepătruns, rază* cu *vază* (vadă), *Iată-l* cu *Tatăl, spumii* cu *lumii,* în deplin acord cu, deopotrivă, conținutul ideatic și transtigurator-metaforic al restului versurilor rimate.

Cuvinte pătrunzătoare despre subtilitățile stilistice ale pasajului Cosmogoniei a scris Tudor Vianu: „Citim și astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs întâia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obținute prin negarea cuvântului anterior prin particula negativă (ființă, neființă, pătruns, nepătruns), prin varierea diatezei (nu s-ascundea, era ascuns), prin altemarea modurilor (de văzut, s-o vază), prin derivarea deosebită a aceleiași rădăcini (împăcată, pace). Nimeni, înaintea lui, nu dispusese de posibilitățile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcțiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii și

Scanned with CamScanner

derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mâna lui magistrală și poetul o folosește pentru a exprima gânduri și viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească."[1]

Partea a II-a a *Scrisorii I* este, cum spuneam, o satiră. Dar problematica socială a geniului (poziționarea acestuia față de societatea omenească din care, fatalmente, face parte) nu e abordată direct. *Bătrânul dascăl* continuă, în mod firesc, să cugete, dar de data aceasta nu la destinul lumilor cosmice, ci la destinele indivizilor lumii terestre, cugetare în care întâlnim din nou ideea identității oamenilor cu ei înșiși și cu omenirea întreagă, prin versificarea unei fraze dintr-un text indic: „*Unul* e în toți, tot astfel precum una e în *toate*". Frământarea voințelor mărunte se lovește de ineluctabila problemă a timpului ireversibil: „Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?/ Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc."

Idei schopenhaueriene mai apar și aici. Imposibilitatea cunoașterii propriei vieți – pentru că singura clipă sigură de existență e cea prezentă – lasă considerarea operei omului de geniu la discreția răuvoitoare a invidioșilor, la adresa cărora Eminescu face câteva sarcastice aprecieri:

„Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?
Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
.....
Și te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă."

La fel, pesimismul schopenhauerian: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune/ Peste toate o lopată de țărână se depune". Și din nou ștergerea deose-

[1] Tudor Vianu, *Cuvânt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 294.

Scanned with CamScanner

birilor dintre ambiția puterii politice („Mâna care-au dorit sceptrul...") și capacitatea gândirii atotcuprinzătoare („... și gânduri/ Ce-au cuprins tot universul...") în perspectiva morții: „... încap bine-n patru scânduri".

Imaginea unor funeralii organizate cu falsă solemnitate dă din nou prilej poetului satiric să-și exersese inciziile sale sarcastice în rănile tarelor omenești: indiferența, ipocrizia, lauda interesată („Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel/ Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el/ Sub a numelui tău umbră."). Precum omul, nici opera nu va avea în posteritate o soartă mai bună. Incompetența și nepăsarea, comoditatea și reaua-credință vor conduce la ignorarea adevăratei opere, totul rezumându-se la „biografia subțire", căreia-i vor găsi „pete multe, răutăți și mici scandale", „păcatele și vina/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ". Pentru că „Astea toate te apropie de dânșii... Nu lumina/ Ce în lume-ai revărsat-o..."

Sarcasmul acestor versuri, amintind de mărunții cercetători ai operei omului de geniu, amintește incisiva critică a politicianismului din *Scrisoarea III*, dar nu indignarea pare să fie starea de spirit ce alimentează aici lirismul textului, *ci amărăciunea, compasiunea și dezavuarea*.

În final, se revine la motivele inițiale: contemplarea propriei vieți și a vieții lumii sub zodia luminii selenare ce dezvăluie, alături de frumusețile eterne ale naturii, crudul și tristul adevăr al identității tuturor oamenilor cu ei înșiși și a tuturor laolaltă în perspectiva morții:

„Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!"

Scanned with CamScanner

LUCEAFĂRUL*

1
A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată.
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

2
Și era una la părinți
Și mândră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

3
Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lângă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

4
Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

5
Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorința-i gata;
El iar, privind de săptămâni,
Îi cade draga fată.

6
Cum ea pe coate-și răzima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

7
Și cât de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Când ea o să-i apară.

*

8
Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.

9
Și când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mâinile pe piept,
Închide geana dulce;

10
Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închiși
Pe fața ei întoarsă.

---

* O versiune mai simplă a acestei interpretări a fost, inițial, capitol în *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XI-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979, ediția a II-a, 1982, pp. 123-139.

Scanned with CamScanner

11
Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis
De suflet să se prindă.

12
Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftând din greu suspină:
– O, dulce-al nopții mele domn,
De ce nu vii tu? Vină!

13
Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

14
El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

15
Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adânc necunoscut
Un mândru tânăr crește.

16
Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestei
Și ține-n mână un toiag
Încununat cu trestii.

17
Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

18
Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

19
– Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.

20
Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborât cu-al meu senin
Și m-am născut din ape.

21
O, vin'! odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

22
Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Și toată lumea-n oceán
De tine o s-asculte.

23
– O, ești frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată;

24
Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață.

Scanned with CamScanner

*

25

Trecu o zi, trecură trei
Și iarăși, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

26

Ea trebui de el în somn
Aminte să-și aducă
Și dor de-al valurilor domn
De inim-o apucă:

27

– Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!

28

Cum el din cer o auzi,
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

29

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului văi
Un mândru chip se-ncheagă;

30

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-a-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

31

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brațe,
El vine trist și gânditor
Și palid e la față;

32

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adânc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

33

– Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult și-acuma,
Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma;

34

O, vin', odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

35

O, vin', în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mândră decât ele.

36

– O, ești frumos cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată!

37

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

38

– Dar cum ai vrea să mă cobor?
Au nu-nțelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Și tu ești muritoare?

Scanned with CamScanner

39

– Nu caut vorbe pe ales,
Nici știu cum aș începe –
Deși vorbești pe înțeles,
Eu nu te pot pricepe;

40

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ,
Fii muritor ca mine.

41

– Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să știi asemenea
Cât te iubesc de tare;

42

Da, mă voi naște din păcat,
Primind o altă lege;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege.

43

Și se tot duce... S-a tot dus.
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

*

44

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce umple cupele cu vin
Mesenilor la masă,

45

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii,

46

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișează pânditor
Privind la Cătălina.

47

Dar ce frumoasă se făcu
Și mândră, arz-o focul;
Ei, Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

48

Și-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
– Da' ce vrei, mări Cătălin?
Ia du-t' de-ți vezi de treabă.

49

– Ce voi? Aș vrea să nu mai stai
Pe gânduri totdeauna,
Să râzi mai bine și să-mi dai
O gură, numai una.

50

– Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe –
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte.

51

– Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mânia,
Ci stai cu binișorul.

52

Cum vânătoru-ntinde-n crâng
La păsărele lațul,
Când ți-oi întinde brațul stâng
Să mă cuprinzi cu brațul;

Scanned with CamScanner

53

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămâie...
De te înalț de subsuori
Te-nalță din călcâie;

54

Când fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămâi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața;

55

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Când sărutându-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută.

56

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrasă,
Și rușinos și drăgălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă,

57

Și-i zice-ncet: – Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

58

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării;

59

Și tainic genele le plec,
Căci mi le umple plânsul
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

60

Lucește c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

61

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămânea departe...

62

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca niște stepe,
Dar nopțile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.

63

– Tu ești copilă, asta e...
Hai ș-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume,

64

Căci amândoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi.

*

65

Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

66

Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele –
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Scanned with CamScanner

67
Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;

68
Cum izvorând îl înconjor
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' piere totul, totul;

69
Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

70
Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

71
– De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

72
O, cere-mi, Doamne, orice preț
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;

73
Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

74
Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.

75
– Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume;

76
Tu vrei un om să te socoți
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

77
Ei numai doar durează-n vânt
Deșerte idealuri –
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

78
Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc
Și nu cunoaștem moarte.

79
Din sânul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

80
Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Scanned with CamScanner

81
Iar tu Hyperion rămâi
Oriunde ai apune...
Cere-mi – cuvântul meu dentâi,
Să-ți dau înțelepciune?

82
Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?

83
Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie?
Ți-aș da pământul în bucăți
Să-l faci împărăție.

84
Îți dau catarg lângă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pământu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

85
Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă.

*

86
În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

87
Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurând din apă

88
Și umple cu-ale ei scântei
Cărările din crânguri.
Sub șirul lung de mândri tei
Ședeau doi tineri singuri:

89
– O, lasă-mi capul meu pe sân,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

90
Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

91
Și de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentâi
Și visul meu din urmă.

92
Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față;
Abia un braț pe gât i-a pus
Și ea l-a prins în brațe...

93
Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

94
Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede:

Scanned with CamScanner

95

– Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gând,
Norocu-mi luminează!

96

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri;

97

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul:
– Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?

98

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

(1883, aprilie)

Geneza poemului. Cea mai de seamă plasmuire poetică eminesciană, *Luceafărul*, a apărut în *Almanahul Societății academice social-literare „România jună"* din Viena, în aprilie 1883. A fost apoi reprodus în *Convorbiri literare* în toamna aceluiași an, pentru ca în decembrie 1883 să apară în prima ediție a poeziilor lui Eminescu, îngrijită de Titu Maiorescu.

Capodopera are ca punct de plecare un basm românesc (*Fata în grădina de aur*), cules de călătorul german Richard Kunisch, pe care Eminescu l-a versificat, într-o primă versiune, chiar sub acest titlu. Apoi trecându-l printr-o serie de alte variante, marele poet l-a filtrat, restructurându-l mereu și dându-i sensuri noi, până ce a devenit *Luceafărul*.

În basmul cules de Kunisch, un zmeu îndrăgește o fată de împărat și o imploră să-l urmeze în lumea lui nemuritoare. Fata însă îi cere să devină el muritor. Acesta pleacă spre a obține de la Creator dezlegarea. Între timp, fata este robită de dragostea unui pământean, Florin. Revenind, zmeul se răzbună prăvălind o stâncă asupra necredincioasei. Florin moare și el de durere, zmeul rămânând mai departe în singurătatea lui nemuritoare.

În prima variantă versificată, Eminescu a păstrat basmul ce atare, evitând doar finalul brutal și punându-l pe zmeu să rostească numai un blestem: „Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!"

Scanned with CamScanner

În variantele următoare, punând la contribuție vasta sa cultură, întinsele sale cunoștințe de mitologie și filozofie, Eminescu păstrează doar cadrul de basm, pe care-l umple însă cu imagini lirice și sensuri noi ce conduc la una dintre temele de predilecție ale lui Eminescu și ale romanticilor: *problematica geniului*. Astfel se naște *Luceafărul*, capodoperă a literaturii române și universale.

Compoziție și structură. *Luceafărul – un poem cu structură epico-lirică dar cu implicații dramatice.* Toată bogăția de teme și motive, cu sensurile și subtilitățile lor, se distribuie în *Luceafărul* celor două planuri de referință, evidente pentru orice cititor: unul *universal-cosmic* și altul *uman-terestru*.

Lirismul covârșitor, turnat adeseori în scene de un intens dramatism, curge și-l învăluie pe cititor din această interferență de planuri, din această pendulare între jos și sus, între condiția dată și cea dorită.

Acestei structuri bipolare îi corespunde o compoziție alcătuită din patru părți: I – strofele 1-43; II – strofele 44-64; III – strofele 65-85; IV – strofele 86-98. În aceste patru părți, materia poetică rezultă fie din interferența celor două planuri, fie din separarea lor netă, în funcție de nevoile relevării unuia sau altuia dintre sensurile poemului. Astfel, în prima parte, prin urmărirea îndelungă a apropierii lirice erotice a celor doi eroi, *fata de împărat* și *luceafărul de sus*, cele două planuri interferează. În părțile a doua și a treia, ele se separă, partea a doua fiind consacrată planului terestru (fata, Cătălina, acceptă iubirea lui Cătălin), iar partea a treia, planului cosmic, unde Creatorul dezvăluie lui Hyperion motivele pentru care nu poate da curs rugii lui, păstrând ca ultim argument ceea ce se petrecea pe pământ: „*... Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Și vezi ce te așteaptă.*"

Acum atenția cititorului se mută din nou în planul terestru, dar în prezența lui Hyperion, a unui element deci care aparține celuilalt plan, universal-cosmic. Partea a patra rezultă, astfel, din nou, din interferența celor două planuri.

Scanned with CamScanner

Relația dintre cele patru părți (tablouri) din cadrul acestei structuri bipolare, așa cum a fost ea descrisă mai sus, ar putea căpăta următoarea reprezentare grafică:

Structura poemului este necontenit susținută stilistic. Figura de stil nu e cultivată în sine (de unde cumpănita ei frecvență), ci în funcție de intenționalitățile ideatice și artistice ale operei. E cunoscut, bunăoară, procesul de limpezire a expresiei la care poetul a supus ultimul vers din strofa întâi. El a renunțat la un șir de matafore (*ghiocel, vlăstărel, grangure, pasăre, giuvaer, cănăraș, dalie... de fată*), în favoarea formei de superlativ popular construită cu *prea* („O prea frumoasă fată"). A găsit că această formă exprimă cu mult mai mult decât toate celelalte formulări. Mai mult, alegând-o pe fată *din rude mari împărătești* și atribuindu-i însușirea de *prea frumoasă*, Eminescu o singularizează, o unicizează, urcând-o cu mult deasupra semenilor săi, pentru a o putea înzestra cu aspirația spre misterul de deasupra și pentru a o putea apropia de „faptura" superioară a Luceafărului. Interferența planurilor devine astfel posibilă.

De asemenea, când poetul folosește, în strofa a doua, comparația *Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele*, el are în vedere și viziunea pe care această comparație o deschide întregii structuri a poemului, depășind de la început cadrul terestru și aruncând punți spre planul universal-cosmic al operei. Toate strofele următoare vor fi generate de această viziune, atenția cititorului pendulând acum între lumea fetei și aceea a Luceafărului: *Din umbra falnicelor bolți*, la luceafărul care așteaptă; de la *dorința* fetei, la *El*, căruia-i *cade dragă*

Scanned with CamScanner

fata; de la strofa a șasea, care circumscrie nostalgica dorință a fetei, la strofa a șaptea, care înregistrează răspunsul *lui* la dorul *ei*.

Și în toate aceste 7 strofe doar o singură metaforă, *„mișcătoarele cărări"*, semn al extraordinarei concentrări a expresiei artistice.

Varietatea stilistică eminesciană este totuși ușor de observat. Verbul și substantivul au o frecvență precumpănitoare, celelalte părți de vorbire fiind numai strict recesar folosite, în special în construcții ca aceea din strofa a patra, în *locuțiuni* („pas cu pas"), *repetiții lexicale* („Îl vede azi, îl vede mâni"; „Trecu o zi, trecură trei") sau de acțiune („El *iar*, privind de săptămâni"), în *construcții metaforice* („Țesând cu recile-i scântei/ O mreajă de văpaie") sau pur și simplu în plastice și sugestive sintagme, fără nimic metaforic în ele („Pe ochii mari, bătând închiși"); câte o strofă e în întregime metaforică. Așa e, de pildă, strofa a 13-a (și cele care o repetă la răstimpuri: 27, 95), ea reprezentând, dealtfel, o formulă stilizată de descântec.

Eminescu e în permarență preocupat de cele două lumi pe care se așază structura poemului. În strofele 11, l2, 14, aceasta rezultă din alternarea în modul cel mai firesc a formelor pronominale *el* și *ea:* „Ea îl privea cu un surâs/ El tremura-n oglindă"; „Iar ea vorbind cu el în somn..."; „El asculta tremurător".

Cele două întrupări ale *Luceafărului* și, respectiv, cele două portrete care le urmează sunt și ele o ilustrare a interferării planurilor: prin origine, tânărul ține de lumea cosmică; prin înfățișarea umană, el aparține lumii terestre. Impresionant este aici modul firesc în care poetul desprinde, din imaginea plastică a fiecărei geneze, portretul tânărului născut din ape sau din „chaos": „Un mândru tânăr crește" (ultimul vers din strofa 15) sau: „Un mândru chip sencheagă" (ultimul vers din strofa 29). Un prim element al portretului a fost, astfel, integrat în chiar imagima cosmo-

Scanned with CamScanner

gonică, rămânând ca strofele următoare să-l întregească (strofele 16, 17, l 8 și, respectiv, 30, 31, 32).

Genezele și portretele se mențin în aceeași notă sobră. Sporește întrucâtva numărul epitetelor („adânc *necunoscut*", „*mândru* tânăr", „*tânăr* voievod", „*vânăt* giulgi", „ochi *vii*" sau „*mari și minunați*", „*trist și gânditor*/ Și *palid* e la față"); unele metaforice („*păr de aur moale*", „*patimi fără saț*"), altele contrastante („Din *negru* giulgi se desfășor/ *Marmoreele* brațe"). Apare și comparația („E albă *ca de ceară*", ochii lucesc „*ca două patimi fără saț*/ *Și pline de-ntuneric*"), iar metafora are o mare forță sintetizatoare: „*Un mort frumos cu ochii vii /Ce scânteie-n afară.*"

Solemnitatea declarațiilor Luceafărului preschimbat în om rezidă în consistența noțiunilor evocate de cuvintele acestor declarații: „sfera mea", „lumea ta", „cerul", „marea", „Luceafărul de sus", „palate de mărgean", „veacuri multe", „a mele ceruri" (la plural), „cununi de stele", mai toate aceste sintagme implicând concepte de timp și de spațiu nesfârșite.

La celălalt pol, Cătălin se va adresa fetei în sintagme evocând lumea lui măruntă și mărginită, adică în propozițiile galanteriei de uz curent: „să-mi dai o gură", „ți-aș arăta/ Din bob în bob amorul", „stai cu binișorul" etc.

Fără îndoială, depășirea planului uman-terestru, pătrunderea într-o *altă* lume reprezintă condiția esențială – nu singura și nu ultima, firește – prin care genialul nostru poet transfigurează artistic conținutul de idei și sensuri al poemei sale. Misterul acesta al *altei* lumi împrumută operei fiorul liric care ne fascinează și ne robește, imprimând totodată acesteia un pronunțat **caracter romantic.** În același timp, compoziția *Luceafărului* ni se înfățișează și dintr-o **perspectivă clasică,** atât prin cumpănita ei simetrizare, datorită dispunerii părților I și IV, în care cele două planuri interferează, la extremitățile poemului, și părților II și III, care separă planurile, în poziție mediană, cât și, de asemenea, prin reașezarea, în partea a IV-a, a tuturor elementelor la

Scanned with CamScanner

locul lor, în sistemul o clipă tulburat de experiența dictată de nevoia imperioasă a cunoașterii.

Fiind vorba de cea mai complexă capodoperă a literaturii române, rămâne să ne dăm seama și de contribuția pe care cele trei genuri literare – epic, liric, dramatic – o au la desăvârșirea acestei structuri compoziționale. Exegeții poemului s-au întrebat dacă el mai aparține în vreun fel genului epic, căruia se subordona basmul care l-a generat. Tudor Vianu spune limpede că *Luceafărul* aparține unei „*lirici mascate* și, de aceea, era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenția cititorului de la intuiția miezului liric, către interesul inadecuat aici pentru peripeție... Eliminarea tuturor acestor episoade echivalează cu o stilizare a basmului inițial, cu o simplificare a lui, făcută, desigur, cu scopul de a îndruma atenția cititorului de la percepția desfășurării epice către substanța intensivă a lirismului. " (*Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 273)

Într-adevăr, din basm nu mai rămâne decât schema epică, pe care Eminescu nu mai însăilează însă fapte, ci urzește stări sufletești. Nu rareori ne întâmpină procedeele și elementele de compoziție și de expresie ale unor specii lirice, precum *elegia* (vezi strofele 58-62, unde fata evocă lui Cătălin nostalgia amorului ei intangibil), *meditația filozofică* (vezi strofele 75-81, în care Demiurgul definește locul lumii umane în univers), *idila* (vezi mai ales strofele 89-94), *pastelul terestru* (ca în strofele 87, 88 și 93) sau *cosmic* (ca în strofele descrierii călătoriei lui Hyperion spre Demiurg: 66-68).

Nu mai puțin lirice sunt pateticele chemări ale fetei, adresate Luceafărului, sau răspunsurile lui prin metamorfoze și replici ce exprimă, de la o încărnare la alta, creșterea pasiunii erotice. Este limpede, așadar, că în structura epică a basmului, poetul a turnat o substanță lirică de mare pulsație, *Luceafărul* devenind, în forma lui definitivă, un poem *epico-liric*. În relația dintre epic și liric însă, liricul este precumpănitor.

Scanned with CamScanner

Pe de altă parte, din structura compozițională a poemului nu lipsesc procedeele *dramatice*. Două sunt sensurile în care trebuie înțeleasă categoria dramaticului în *Luceafărul*. Unul ține de tehnica ei și are în vedere constatarea – ușor de făcut – că poemul se alcătuiește uneori dintr-o succesiune de **scene**, unde, evident, **dialogul** devine elementul constitutiv principal. Așa sunt cele două întâlniri dintre fata de împărat și Luceafăr, apoi scena Cătălin-Cătălina, din partea a II-a, aceea dintre Demiurg și Hyperion (partea a III-a), din nou Cătălin-Cătălina, din partea a IV-a, și schimbul de replici dintre Cătălina și Hyperion, de la sfârșitul poemului.

Al doilea sens în care trebuie înțeleasă categoria dramaticului este unul de substanță. Multe dintre aceste scene sunt dramatice nu numai ca tehnică, dar mai cu seamă ca intensitate a trăirilor sufletești. Cătălina îl evocă pe Hyperion la sfârșitul părții a II-a și această evocare implică trăirea dramatică a momentului: fata se zbate între aspirația ei către înalt, în efortul de a-și depăși condiția terestră, și chemarea tiranică a pământului. Nu mai puțin dramatică este hotărârea Luceafărului de a se „naște din păcat/ Primind o altă lege". Sau, tot așa, implorarea Demiurgului:

„O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor ești de vieți
Și dătător de moarte;
Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire... "

Sau, în fine, adânc pătimașa declarație de dragoste, resimțită în străfundurile ființei lui, pe care Cătălin o face Cătălinei în a doua ipostază a idilei lor:

„Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.
Și de asupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea dentâi
Și visul meu din urmă."

Scanned with CamScanner

Privit din perspectiva genurilor literare, *Luceafărul* ne apare, deci, ca o sinteză a celor trei moduri fundamentale de organizare și structurare a materiei literare: epic, liric și dramatic.

Filozofie și mitologie, alegorie și simbol în „Luceafărul". Nota lui Eminescu, pe marginea unui manuscris al poemului, constituie primul punct de plecare în descifrarea sensurilor filozofice tălmăcite de poet prin alegorie și simbol în poemul său: „*În descrierea unui voiaj în țările române,* scrie Eminescu, *germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric.*"

Condiția geniului, izolat de semenii lui prin însăși capacitatea lui larg cuprinzătoare de cunoaștere, este o temă predilectă în lumea scriitorilor romantici. Ea l-a preocupat pe Alfred de Vigny, în poemul *Moise* și în drama *Chatterton*, pe Lermontov, în *Demonul*, pe Byron, în *Child Harold* și *Cain*, și pe alții. Eminescu însuși a fost obsedat toată viața de această temă și i-a dat diferite rezolvări artistice. Cea mai apropiată însă de starea de spirit a marelui poet este cea din *Luceafărul*.

Problematica geniului este dezbătută de poet din perspectiva filozofiei lui Schopenhauer. Potrivit teoriei filozofului german, cunoașterea lumii este accesibilă numai omului de geniu, singurul capabil să depășească sfera strâmtă a subiectivității și să se obiectiveze, aplicându-se exclusiv domeniului cunoașterii. Spre deosebire de el, omul obișnuit nu-și poate depăși condiția subiectivă, nu poate ieși din marginile acestui dat.

Dar Eminescu face poezie filozofică. El tălmăcește artistic doctrina schopenhaueriană, înzestrându-și eroul nu numai cu atributele cunoașterii raționale, ci și cu o mare

Scanned with CamScanner

capacitate afectivă. Această capacitate a Luceafărului, devenit simbol al omului de geniu, este punctul generator al alegoriei în poemul lui Eminescu. Fata de împărat este pentru Hyperion nu numai obiectul cunoașterii sale, ci și iubita sa, obiectul unei pasiuni arzătoare. Mistuitoarea sete de iubire îl determină să se hotărască la sacrificiu: abandonarea condiției sale de ființă nemuritoare. Hotărârea devine simbol al iubirii văzute ca ideal tangibil doar prin credință, devotament și sacrificiu. În ordinea alegorică a poemului, ea echivalează cu puterea lui de a-și depăși condiția și de a se consacra exclusiv obiectului cunoașterii. Aceasta coincide, la rândul ei, în aceiași parametri alegorici ai operei, cu obiectul pasiunii sale.

Nu tot așa reacționează fata. Deși îl dorește și-l invocă de două ori, tot de atâtea ori îl respinge pentru că apropierea lui o sperie: *„Și ochiul tău mă-ngheață... Privirea ta mă arde... Deși vorbești pe înțeles/ Eu nu te pot pricepe"*. Prăpastia dintre ei nu poate fi umplută de dorința ei nelămurită, ci de nepotolita lui sete de dragoste: *„Da, mă voi naște din păcat/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat/ Ci voi să mă dezlege"*.

Hotărârea lui rămâne fără scop, Eminescu adoptând aici viziunea filozofică a unui univers static. De aceea, Demiurgul nu mai poate acorda lui Hyperion „o oră de iubire" în perspectiva morții, pentru că aceasta ar însemna dezechilibrarea sistemului universal, dat o dată pentru totdeauna. Hyperion devim, astfel, o esență pură, suficientă sieși, ca toate esențele lumii.

Punctuația versurilor 1 și 3 din strofa 81 – semnificativă pentru înțelegerea profund filozofică a poemului – a dat multă bătaie de cap eminescologilor. Titu Maiorescu pune, în ediția princeps a poeziilor lui Eminescu (1883), numele propriu *Hyperion* între virgule, dându-i astfel un regim sintactic apozițional: *„Iar tu, Hyperion, rămâi..."*. Perpessicius preia ca atare punctuația acestui vers în ediția sa din 1939 și în următoarele. Izolarea, prin virgule, a substantivului

Scanned with CamScanner

Hyperion pare justificată pentru că Demiurgul *se adresează* creaturii sale, ceea ce poate conduce și la impresia că *Hyperion* e un nume propriu în vocativ. E limpede însă că avem a face cu o apoziție pe lângă pronumele personal *tu*, el însuși în cazul nominativ (subiectul propoziției). Dar nu acest fapt este esențial în izolarea lui sau nu prin virgule, ci constatarea că funcția sintactică a numelui propriu *Hyperion* nu e aceea de apoziție, ci aceea de nume predicativ pe lângă verbul copulativ *rămâi*. Abia această interpretare gramaticală acoperă semnificația că *Hyperion* rămâne el însuși, ceea ce înseamnă că eul liric comunică, aici, prin gura Creatorului, de pe poziția filozofică a imuabilității Universului, dat o dată pentru totodeauna, spre neschimbare. De unde obligația renunțării la cele două virgule și, în consecință, punerea de acord a semnificațiilor profunde ale argumentației Creatorului cu punctuația textului devenit expresie a meditației filozofice a acestuia. În paranteză fie spus, este de neînțeles de ce Perpessicius n-a suprimat cele două virgule de vreme ce a avut sub ochi o variantă a acestui (acestor) versuri, care ar fi justificat fără dubii operația: „*Căci tu Hyperion rămâi/ Oriunde ai apune...*“ (vezi M. Eminescu, *Opere*, vol. II, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943, p. 438). În aceeași pagină, la subsol, o altă variantă: „*Dar tu Hyperion rămâi/ Oriunde te-ai și pune...*“).

Un prim pas în ameliorarea punctuației acestui vers îl face D. Murărașu, care suprimă numai a doua virgulă, adică astfel: *Iar tu, Hyperion rămâi*, și justifică faptul într-un comentariu: „Versul a apărut greșit ortografiat [sic!] și, ca urmare, a fost greșit interpretat. În opunere cu ființele trecătoare, Hyperion este de esență eternă, așa încât, oriunde ar apune, tot Hyperion rămâne“ (vezi Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. III, Editura Minerva, București, 1982, p. 334). Am zis un „prim pas“, pentru că se păstrează prima virgulă, care, deși ar putea justifica, la lectură, o pauză, apare totuși între subiect și predicat, eroare combătută energic de normele de punctuație.

Scanned with CamScanner

În fine, ambiguitățile de punctuație ale acestui prim vers din strofa 81 vor fi eliminate de Petru Creția care, în edițiile sale, reproduce versul astfel: *Iar tu Hyperion rămâi*.

Versul 3 al strofei 81 a fost transcris la fel de fluctuant din punctul de vedere al punctuației. În ediția Maiorescu, acest vers nu intră în discuție pentru că, precum se știe, primul editor a publicat o versiune prescurtată cu 4 strofe (și jumătate) – în legătură cu care s-a purtat, ani de-a rândul, o amplă discuție asupra căreia nu revenim –, astfel că versurile 3 și 4 din strofa 81 (de fapt, 80 în ediția Maiorescu) sunt următoarele: *Tu ești din forma cea dintâi/ Ești veșnică minune*. Maiorescu a lăsat deoparte – față de versiunea publicată de Eminescu în *Almanahul Societății academice social-literare „România jună"* (Viena, aprilie 1883) – nu numai strofele 82, 83, 84, ci și strofa 77. Perpessicius a reprodus, în ediția sa începută în 1939 (vol. I, pp. 167-181), versiunea din *Almanah*, iar versul aici în discuție apare cu următoarea punctuație: *Cere-mi – cuvântul meu dentâi*, aceasta fiind corectă și venind în sprijinul sensului primului vers. Sintagma *cuvântul meu dentâi* nu are, cum s-ar putea crede, funcție de complement direct pe lângă verbul *cere*, ci e o sintagmă în vocativ, o formă de adresare solemnă a Creatorului către prima sa creație prin Logos, primul cuvânt creator rostit de el. Punctuația vocativului e aici clară: ea impune o pauză după *cere-mi*, marcată corect de Perpessicius prin linie de pauză, și o alta după sintagma respectivă, marcată prin virgulă. Ceea ce e însă curios e că, în edițiile din Colecția „Scriitori români" (Editura pentru Literatură, 1964, Editura Minerva, 1973), Perpessicius revine asupra punctuației din 1939 și reproduce versul renunțând la linia de pauză pe care o mută la sfârșitul acestuia, în locul virgulei: *Cere-mi cuvântul meu dentâi* –. Dar tot D. Murărașu, care nu publică, în edițiile sale, versiunea din *Almanah*, ci aceea din ediția Maiorescu, argumentează foarte convingător punctuația din 1939 a lui Perpessicius. „De altă parte, ceea ce Creatorul oferă Lu-

Scanned with CamScanner

ceafărului sunt tocmai atributele puterii divine, sensurile *Logosului* (s.aut.), așa cum acesta este interpretat de Faust în *Studierzimmer* (partea I a tragediei)". Și citează pasajul respectiv din traducerea lui Lucian Blaga, 1955: „Stă scris: La început a fost Cuvântul etc.", după care transcrie versul 3 din strofa 81 cu punctuația din 1939 a lui Perpessicius: *Cere-mi – cuvântul meu dentâi,* (vezi M. Eminescu, *Poezii,* vol. III, Editura Minerva, București, 1972, p. 355). În ceea ce ne privește, ne-am raliat, în privința punctuației versului aici în discuție, ediției Perpessicius din 1939 și argumentației lui Murărașu din 1972.

Pe de altă parte, ființa căreia i se consacrase a depășit criza provocată de nostalgia necunoscutului de deasupra ei și a revenit la condiția comună tuturor celor deopotrivă cu ea.

Izolat prin chiar calitățile sale excepționale, Hyperion-geniul va rămâne *„nemuritor"* prin forța gândirii, dar *„rece"* în plan afectiv. S-ar putea vorbi aici de o atitudine estetică romantică, dar intervine liniștita seninătate – atinsă doar de melancolia impersonală a geniului – redobândită de Hyperion în urma parcurgerii unei experiențe, și eroul se înfățișează acum, ca la clasici, în deplina și matura lui stăpânire de sine. Personaj romantic de-a lungul întregului poem, „Luceafărul de sus" capătă, în final, atributele eroului clasic.

Această complicată problematică a geniului este filtrată în poem prin vasta cultură a poetului. Este, mai întâi, contribuția cunoștințelor lui Eminescu privind miturile și concepțiile vechilor filozofi despre nașterea lumii și originea elementelor primare ale acesteia: cosmogoniile cele mai diverse, de la vechii indieni – după cum am văzut în *Scrisoarea I* –, la Platon, Hesiod și Aristotel. Eminescu valorifică aici vechi convingeri filozofice, după care la originea lumilor se afla *Cerul* și *Pământul* (Platon) sau *Noaptea* (Aristotel, Hesiod). Hesiod, de pildă, crede, în *Theogonia,* că Noaptea e fiica *Haosului,* zeița tenebrelor, mama tuturor zeilor.

Scanned with CamScanner

Se adaugă, pe de altă parte, folclorul românesc, cu credințele, practicile magice și tradițiile lui, care i-au fost familiare lui Eminescu. Fata îl invocă pe luceafăr rostind formule de descântec stilizate de poet (*„Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează"*). La rândul lui, Luceafărul se reîntrupează de două ori, după vechile credințe ale filozofiei antice și ale mitologiei păgâne, o dată din cer și mare, căpătând o înfățișare neptunică (precum Neptun, zeul mărilor, purtând tridentul, semnul puterii lui, Luceafărul *„ține-n mână un toiag/Încununat de trestii"*); a doua oară, din soare și noapte, luând, de această dată, chipul demonic, mistuit de patimă, al unui tânăr *„trist și gânditor/ Și palid e la față"*, cu *„ochii mari și minunați"* ce *„Lucesc adânc himeric,/ Ca două patimi fără saț/ Și pline de-ntuneric"*, echivalând, în imaginația febrilă a fetei, cu Zburătorul din mitologia noastră. Însă atitudinea poetului față de mitul Zburătorului, de exemplu, e diferită de la un poem la altul. Dacă în poeme precum *Călin (file din poveste)* sau *Peste codri sta cetatea* (vezi în acest volum, pp. 257-264), mitul aci în discuție apare explicit (în *Călin...*, de pildă, citim limpede: *„Zburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură"*), în *Luceafărul* numai reacțiile contradictorii ele fetei de împărat mai sunt de natură să amintească de fantomaticul și inconsistentul flăcău zugrăvit de Ion Heliade-Rădulescu în ultima parte a baladei sale, *Zburătorul*.

De fapt, personalitatea poetică eminesciană nici n-ar putea fi înțeleasă dacă n-am lua în considerație împrejurarea că uriașa sa cultură, cu surse atât de surprinzătoare – de la filozia clasică indiană ori germană la mitologia și civilizația greacă, de la pesimismul romantismului german la problematica social-politică a Europei timpului său – s-a filtrat și limpezit prin contactul permanent cu spiritualitatea folclorică românească.

Când citim dialogul dintre Demiurg și Luceafăr, ne întâmpină altă ființă mitologică. Demiurgul nu se adresează unui luceafăr oarecare, ci lui Hyperion însuși, fiu al Cerului,

Scanned with CamScanner

tatăl Soarelui și al Lunii (după Hesiod), Soarele însuși (după Homer). Cu asemenea ascendență sau descendență mitologică, cu semnificația etimologică a numelui însuși *(hypereon – cel care merge deasupra)* înțelegem de ce Eminescu a făcut din Hyperion simbolul genialității absolute.

Pasajele versificate care sensibilizează asemenea geneze sau entități ale Universului îl făceau pe Tudor Vianu să noteze că „Aici se întâmplă acea minune unică a creației poetice ca în două strofe și cu cea mai mare ușurință, în felul cel mai natural, folosind limbajul cel mai simplu, să ni se evoce câte o cosmogonie, stingerea unei stele, prăbușirea ei în mare sau incendierea întregului cer și închegarea unui chip din văile haosului." (*Ibidem*, p.282).

Călătoria Luceafărului spre Demiurg dovedește marea capacitate a poetului de a concretiza și plasticiza abstracțiile. Ca să facă accesibilă o noțiune abstractă ca *haosul*, însemnând dezordirea și confuzia primară a elementelor, Eminescu îi atribuie însușiri din lumea noastră: văi, hotare (strofele 67, 68, 69). La fel spațiul infinit din preajma Creatorului, noțiune la fel de abstractă, greu de imaginat. Poetul o face imaginabilă printr-o definiție poetică *(E un adânc)*, devenită termen de comparație *(asemenea/ Uitării celei oarbe)*. Luceafărul însuși, înfățișat în acest fantastic zbor, e sensibilizat printr-o metaforă în care elementul metaforizant e la îndemâna oricui (*„Părea un fulger nentrerupt"*) sau printr-o alta, recrutată în limbajul basmelor: *„El zboară, gând purtat de dor"*.

În desfășurarea poveștii fantastice la care asistăm, problematica filozofică se integrează în modul cel mai firesc, ea decantându-se mai ales în partea a treia, în dialogul Creatorului cu Hyperion. Limba în care e turnat acest dialog vehiculează termeni de profundă rezonanță („greul negrei vecinicii", „a lumii scară-ntreagă", „izvor de vieți"), în care metafora găsește câmp larg de acțiune. Sintaxa poetică taie în materia limbii simetrii ca cele din strofele 77, 78, 79, dar mai cu seamă ca aceea din strofa 74, în care cuvintele *chaos* și

Scanned with CamScanner

repaos se repetă atât la începutul cât și la sfârșitul fiecăreia dintre cele două fraze, într-o construcție perfectă:

„Din *chaos*, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n *chaos*.
Și din *repaos* m-am născut,
Mi-e sete de *repaos*."

Când stabilește opoziția dintre lumea trecătoare a oamenilor și lumea eternă, ai cărei reprezentanți sunt Demiurgul și Hyperion, poetul dă vorbelor celui dintâi densitate aforistică și frumusețe metaforică: *„Când valuri află un mormânt/ Răsar în urmă valuri"*, pentru ideea succesiunii generațiilor de oameni. Dar frumusețea acestei construcții alegorice stă în faptul că e alcătuită din două metafore: *„află un mormânt"* (pentru *dispar, mor*) și „răsar" (pentru *apar, se nasc*). Și exemplele s-ar putea înmulți.

Neîntrecute rămân: suplețea cu care Eminescu împletește ideea cu expresia ei metaforică. Ne oprim tot la strofa 77. Primele două versuri sunt o definiție filozofică a nestatorniciei vieții omenești, a fragilității ființei umane și, în termeni schopenhauerieni, a voinței oarbe de a trăi: *„Ei numai doar durează-n vânt/ Deșerte idealuri"*... Următoarele două întăresc afirmația prin construcția metaforică.

Hyperion capătă, în *Luceafărul*, și alte semnificații simbolice. Capabil de o hotărâre ce-i afectează însăși condiția lui superioară de nemuritor, el ni se înfățișează ca un Titan al mitologiilor păgâne sau ca un Satan al mitologiilor creștine, în stare a se răzvrăti împotriva ordinii prestabilite, de aproape înrudit cu alți eroi titanieni din opera poetului nostru: cu demonul, din *Înger și demon*, ori cu proletarul, din *Împărat și proletar*.

Opunând însă acestei răzvrătiri o forță supremă, sub chipul Creatorului însuși, în virtutea viziunii statice asupra lumii, Eminescu a rezolvat magistral nodul contradicțiilor dintre forțele opuse, dând astfel curs semnificațiilor ultime

Scanned with CamScanner

ale alegoriei sale, opunând mai departe și definitiv condiția omului de geniu cu aceea a omului comun.

Erotică și natură. Umanism romantic în *Luceafărul*. Ne-am dat seama, din cele spuse până aici, ce pondere deosebită are, în alegorizarea înțelesurilor poemului, *dragostea*. Sentimentul ca atare nu numai că reprezintă punctul generator al lirismului întregului poem, dar el propulsează întregul mecanism al operei, determină hotărâri cruciale, modifică atitudini, schimbă direcțiile coordonatelor principale ale evoluției afective a eroilor. Într-un cuvânt, erotica reprezintă în *Luceafărul* cheia de boltă a întregii arhitecturi a poemului. Eminescu a aspirat în permanență spre dragostea ideală, împletită din dăruire, puritate și devotament. Iată imaginea unei asemenea iubiri, rezultată din neprihănita proiectare a dorinței în apele limpezi ale oglinzii:

„Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închiși
Pe fața ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surâs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adânc în vis,
De suflet să se prindă"

Avem aici, transfigurată, dragostea, esența ei spiritualizată, purificată de orice intenție materială, căpătând substanță în virtuala realitate din oglindă. Eminescu transfigurează aici realitatea de două ori: o dată pentru că fata își întâlnește iubitul în vis, a doua oară, pentru că idila se desfășoară în lumea virtuală a oglinzii. E de presupus că poetul a prins în aceste versuri expresia poetică cea mai potrivită a conceptului său erotic.

Să comparăm acum aceste strofe cu acelea care detaliază ritualul amoros a cărui „victimă" va fi, până la urmă, Cătălina:

„Dar ce frumoasă se făcu
Și mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Scanned with CamScanner

Și-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă..."

Sigur, în zugrăvirea izbitor antitetică a celor două moduri de a iubi atârnă mult țelurile ideatice și artistice urmărite de poet, o anumită intenționalitate romantică, dar nu pot fi trecute cu vederea nici înălțătoarea pasiune a Luceafărului, nici efortul fetei de a-și depăși condiția. Dealtfel, însuși Eminescu ridică, prin a doua ipostază a idilei Cătălin-Cătălina, de la sfârșitul poemului, dragostea pământeană la cele mai de sus cote ale sale, Cătălin modificându-și atât gesturile, cât și vorbele. Dacă în partea întâi a poemului Eminescu imaginează dragostea ideală, intangibilă la nivel uman, dar existentă totuși ca ideal, ca aspirație exprimată în manieră romantică, în ultima parte poetul ne înfățișează dragostea posibilă, ridicată la altitudinea umană ultimă. Ca să ne-o poată înfățișa astfel, Eminescu plasează idila Cătălin-Cătălina nu între zidurile înguste ale palatului, cum o făcuse prima oară, ci în spațiile largi ale unei naturi exuberante, poleite de razele lunii și înmiresmată de parfumul teilor. Recitirea strofelor 87-93 va ușura observația că poetul se slujește de o compoziție adecvată pentru a adânci pulsația sentimentului sub blânda protecție a armoniilor naturii. Strofele 87 și 88 surprind splendorile acesteia în amurg:

„Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniștit
Și tremurând din apă
Și împle cu-ale ei scântei
Cărările din crânguri,
Sub șiruri lungi de mândri tei
Ședeau doi tineri singuri..."

Următoarele trei strofe cuprind patetica declarație de dragoste a lui Cătălin, adânc pătimașa lui sete de dragoste, declarație și pasiune cu nimic mai prejos de vorbele adânci și hotărârea înaltă a Luceafărului, în împrejurări similare.

După ce notează, în strofa 93, contemplarea scenei de către Hyperion, reținând, pentru contrastul cuvenit, reac-

Scanned with CamScanner

ția fetei la gesturile și vorbele iubitului ei pământean, Eminescu face loc din nou naturii protectoare, într-o superbă imagine:

„Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie."

Din basmul cules de Kunisch, Eminescu înlăturase finalul brutal al zdrobirii fetei sub stânca prăvălită, din răzbunare, de către zmeu. Faptul nu ține numai de ceea ce Vianu numea „primul pas către accentul de seninătate înaltă cu care varianta definitivă se încheie", ci și de umanismul poetului. În acest sens, mai convingătoare pare evoluția pe care idila Cătălin-Cătălina o înregistrează de la a doua la a patra parte a poemului. În partea a doua, Eminescu coborâse pe cei doi mult prea jos pe scara ființelor terestre. Limbajul folosit și felul în care Cătălin detaliază ritualul erotic ne conving de acest lucru. Sub vorbele pajului pulsează verva satiricului din *Scrisori*. În ultima parte a poemului însă, poetul are în vedere reabilitarea semenilor săi. Disprețul și ironia, pe care le simțim mușcătoare în partea a doua, se estompează când îl auzim pe Cătălin rostind vorbe atât de adânci sub bolțile teilor încărcați de floare. Simțim că Eminescu văzuse acolo latura facilă a dragostei. El se slujise de ea doar pentru a pune distanța cuvenită între cele două sfere de existență incompatibile. Însă dragostea lui pentru oameni nu l-a părăsit nici o clipă, fapt verificat de împrejurarea că nu i-a abandonat într-o ipostază neconvenabilă, reurcându-i la valoarea lor, o dată cu maturizarea deplină a trăirilor acestora. Simțim, de asemenea, că, identificându-se cu Hyperion, Eminescu se disociază în același timp de eul său transfigurat în poem: pe când Hyperion îi privește pe oameni cu detașare, poetul rămâne alături de ei, bucurându-se de izbânda lor asupra clipei trecătoare. În toate acestea

Scanned with CamScanner

vedem, în ultima instanță, fierbintele umanism la focul căruia Eminescu și-a plăsmuit capodopera.

Concluzii. Luceafărul ni se înfățișează, cum observa Tudor Vianu, „ca o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte".

Într-adevăr, dragostea unei pământene pentru o ființă supranaturală, melancolia singurătății geniului, spaima demonică a femeii în fața iubirii, labilitatea sentimentului de dragoste și dezamăgirea produsă de acest adevăr, steaua, ca simbol al iubirii, cosmogoniile sunt tot atâtea teme și motive romantice abordate de poet în creațiile anterioare și care s-au revărsat generos și armonic în ultima creație, cea mai deplină, a geniului tutelar al poeziei noastre naționale.

Nu e ușor să stabilim cu precizie elementele constitutive ale acestui tot artistic indestructibil care se cheamă *Luceafărul*. Totuși, cel puțin patru dintre ele par să fie evidente. Una este *povestea fantastică*, pe care Eminescu o găsește în tezaurul nostru folcloric. A doua este *problematica filozofică* pe care poetul o aduce cu sine din cultura universală. *Limba română*, pe de o parte, și *talentul poetic eminescian*, pe de altă parte, au facilitat sudura incredibilă dintre primele două. Vraja care ne învăluie parcurgând strofă după strofă textul poemului nu subzistă însă, cum ne-am aștepta, într-o impresionantă revărsare de figuri de stil. Firește, acestea nu lipsesc, dar în *Luceafărul* ne întâmpină o extraordinară simplitate și concentrare a expresiei artistice. În plus, poetul a turnat substanța poemului într-o foarte potrivită prozodie. Catrenele sunt structurate pe alternarea perioadelor iambice de 8 cu cele de 7 silabe:

– ⏑ / – ⏑ / – ⏑ / – ⏑
– ⏑ / – ⏑ / – ⏑ / –
– ⏑ / – ⏑ / – ⏑ / – ⏑
– ⏑ / – ⏑ / – ⏑ / –

Scanned with CamScanner

G. Călinescu descoperise această schemă prozodică în balada *Lenore* a germanului Bürger și considera că Eminescu realizase cu ea ceea ce el numise, printr-un aparent paradox, o „*complexitate simplă*".

PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ*

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți –
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atât de des;
O lume toată-nțelegea –
Tu nu m-ai înțeles.

De câte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns!
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns;

O oră să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oră, și să mor.

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins;

Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmurai măreț,

Un chip de-a pururi adorat
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi.

Căci te iubeam cu ochi păgâni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinții din părinți.

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristețe capul tău
Se-ntoarce în zadar,

Căci azi le semeni tuturor
La umblet și la port,
Și te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort.

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ.

1883, 28 August / 9 Septembrie

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. II, pp. 129-134.

Scanned with CamScanner

Avem a face cu o poezie din perioada ultimă a creației eminesciene (1883). În afară de scuturarea podoabelor poetice, poezia mai are și alte profunde semnificații peste care, îndeobște, se trece, pentru că sentimentul elegiac al iubirii apuse duce cu gândul la romanță, modalitate comună tuturor oamenilor de a-și exprima regretul nu numai după iubirea rămasă în urmă, dar mai ales după tinerețea aparținând, de-acum, trecutului. Chiar melodia pe care se cântă poezia *Pe lângă plopii fără soț...*, excelentă altfel, devine o piedică în perceperea cu acuitate a profundelor sensuri umane și a adevărurilor etern și universal valabile exprimate în textul poeziei. Căci poezia aici în discuție se află, din punctul de vedere al adevărurilor axiomatice, în vecinătatea și în seria unor poeme din această perioadă: *Glossă*, *Odă (în metru antic)* etc.

Compozițional, *Pe lângă plopii fără soț...* evidențiază trei părți ce ni se relevă fără prea mare dificultate: partea întâi, strofele 1 și 2; strofele 3-8 – partea a doua: tema iubirii neîmpărtășite; strofele 9 și 10, partea a treia: revenirea la starea de dinaintea apariției sentimentului erotic; ultima strofă – finalul – reprosul pentru lipsa de receptivitate a femeii în perspectiva sacralizării „iubirii pe pământ", reproș care se poate așeza în continuarea celui din strofele 1 și 2: „Tu nu m-ai înțeles", ceea ce dă poeziei o sfericitate compozițională fără cusur.

Cum se vede din descrierea compoziției, poezia *Pe lângă plopii fără soț...* acoperă în întregime un ciclu erotic: erotizarea, pasiunea arzătoare, marcată de unicizarea femeii iubite (ca în *Luceafărul*): „Dându-mi din ochiul tău senin/ O rază dinadins/ În calea timpilor ce vin/ O stea s-ar fi aprins", depășirea crizei erotice în urma căreia iubita de odinioară intră în seria comună a femeilor oarecare (ca în *Luceafărul*): „Căci azi le semeni tuturor/ La umblet și la port,/ Și te privesc nepăsător/ C-un rece ochi de mort".

Caracteristica poeziilor din ultima perioadă a creațiilor este slăbirea relației cu natura, poate, mai exact, dispariția acesteia din câmpul vizual al îndrăgostitului, lucru de

Scanned with CamScanner

neconceput în perioada mediană, a *Crăiasei din povești, Dorința, Lacul* etc.

Evoluția de la poezii ca cele de mai sus spre *Pe lângă plopii fără soț...* (și celelalte, amintite) este aceea dinspre exterior spre interior. Sentimentul erotic nu mai implică, într-un fel sau altul, contemplarea peisajului naturistic, ci doar explorarea „peisajului" sufletesc. Atenția eului liric nu mai împarte sentimentul iubirii cu cel peisagistic, ci se concentrează exclusiv asupra trăirilor erotice, pe care le „studiază" cu sagacitate: numai el și femeia iubită. Nimic altceva.

Pe de altă parte, exuberanța sentimentului însoțit osmotic cu natura fiind o etapă depășită, Eminescu revine la simplitatea clasică a adevărurilor universal valabile. De aici și simplitatea stilistică. Observând acest lucru, Garabet Ibrăileanu nota: „Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o deosebită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Niciun ornament. Nici o „figură de stil". Abia un epitet propriu-zis." (*Studii literare*, I, Editura Minerva, București, 1979, p. 412). Lucrurile nu stau întrutotul astfel, dar în esență observația e corectă. Mult mai multă îndreptățire are comentariul lui Ibrăileanu când se referă la sintagma *fără soț:* „Dar pentru ce anume *fără soț?* Pentru ce acestă indicație și precisă și vagă? *Fără soț* e un epitet concret și moral în același timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că, mai întâi, e vag, și apoi pentru că, în comparație cu ceea ce e cu soț, evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii."(*Idem*, p. 414).

Partea a doua, sprijinită ferm pe strofele de început, comprimă cele mai profunde semnificații ale poeziei, reprezintă „miezul" propriu-zis al poemei. Pentru acest „miez" au fost scrise celelalte strofe, devenite pretext pentru acestea. Ideatic, această secvență poetică dobândește funcția unei *ars poetica*, particularizată pentru tema iubirii. Ca altădată în *Sonet II (Sunt ani la mijloc...)*, femeia, iubirea ei, capătă rost

Scanned with CamScanner

catalizator pentru creația poetică: „*O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,/ Privirea ta asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă a petrece/ Și cânturi nouă smulge tu din lira-mi.*" În *Pe lângă plopii fără soț...*, acest lucru e spus infinit mai ferm și dumnezeește sugerat. Chiar dacă „*Dându-mi din ochiul tău senin/ O rază dinadins*", într-o doară, iluzoriu adică, (într-o altă interpretare: anume pentru mine, destinată mie) și încă ar fi fost suficient ca talentul poetului să se mobilizeze pentru a învești chipul iubitei:

„Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți,
– Cu ale tale brațe reci
Înmărmurai măreț"

Prozaic spus, obiectul pasiunii eminesciene a ratat șansa de a învinge ireversibilitatea timpului, când ar fi putut rămâne peste veacuri alături de nemuritorul său iubit, ca o nouă Beatrice a lui Dante Aligheri sau ca o Laura a lui Francesco Petrarca.

Ibrăileanu deosebește în aceste strofe conștiința valorii de sine a lui Eminescu: „În adevăr, după tânărul care suspină la poarta ei în zâmbetul vecinilor – apare Hyperion încă și mai mândru decât în *Luceafărul*, conștient de superioritatea lui până la grandomanie (care-i șade atât de bine lui Hyperion-Eminescu și care ne consolează de suferințele acestui om, simțindu-ne fericiți și știind că el își dădea bine sama cine este)."

Motivația acestei perspective vine în ultima strofa a acestei părți:

„Căci te iubeam cu ochi păgâni
Și plini ce suferinți
Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinții din părinți."

Scanned with CamScanner

Pe urmele lui Ibrăileanu – care vedea în această strofă expresia „amorului-pasiune..., amorului sexual, identic sie însuși de-a lungul vremii, din caverne până azi" (*Idem*, p.4l6) – Tudor Vianu nota: „Este foarte greu de a tălmăci această strofă, al cărei adevăr atât de atingător nu este deloc ușor de trecut în alte cuvinte decât ale ei proprii. Iubirea îi apare poetului ca o emanație a unei aspirații spre fericire, formate în trecutul de suferințe al unui neam întreg de oameni, ca o vocație transmisă prin șirul lung al generațiilor. Nimeni n-a mai vorbit în acest fel despre iubire... În adevăr, nimeni n-a mai vorbit în același fel și n-a creat, în expresia sentimentelor omenești, perspective atât de depărtate și de adânci" (*Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 297).

Partea a treia exprimă starea de după „criza" erotică. Ratând șansa de a înfrunta veșnicia alături de poetul ei, femeia din *Pe lângă plopii fără soț...* a intrat în anonimat, iar ochiul îndrăgostitului are pentru ea aceeași lipsă de acuitate precum „recele ochi de mort", metaforă splendidă pentru indiferența totală.

Cât despre reproșul din final, acesta nu e adresat neapărat femeii, cu atât mai puțin unei anumite femei. E, mai curând, în subtextul strofei finale, o mare tristețe că lucrurile nu pot fi altfel, în orice caz, o generalizare de anvergură filozofică referitoare la caducitatea iubirii.

Scanned with CamScanner

GLOSSĂ*

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece.

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Și ar sta să le asculte?...
Tu așază-te deoparte,
Regăsindu-te pe tine,
Când cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gândirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

Privitor ca la teátru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plânge, de se ceartă,

---

* *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XII-a (în colaborare), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1989, pp. 41-44.

Scanned with CamScanner

Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

Căci acelorași mijloace
Se supun câte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

Nu spera când vezi mișeii
La izbândă făcând punte,
Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte;
Teamă n-ai, căta-vor iarăși
Între dânșii să se plece,
Nu te prinde lor tovarăș:
Ce e val, ca valul trece.

Cu un cântec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vârteje;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.

Scanned with CamScanner

De te-ating, să feri în laturi,
De hulesc, să taci din gură;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă știi a lor măsură;
Zică toți ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgești nimică,
Tu rămâi la toate rece.

Tu rămâi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera și nu ai teamă;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine;
Toate-s vechi și nouă toate;
Vreme trece, vreme vine.

(1883, decembrie)

Glosa (scris cu dublu **s** în italiană, germană, latină, dar în franceză cu unul singur) a însemnat mai întâi obiceiul de a explica, de regulă printr-un cuvânt, pe marginea sau în interiorul textului, un pasaj obscur, o propoziție, un alt cuvânt. S-a juns însă – lucru care ne interesează în primul rând, aici, pe noi – la o poezie cu formă fixă – poate cea mai pretențioasă dintre cele cunoscute (sonetul, rondelul, gazelul) – alcătuită dintr-un număr de strofe egal cu numărul de versuri al primei strofe. Începând cu a doua, strofele comentează, fiecare, câte un vers din prima, pe care-l și reiau, în final, ca o concluzie. Poezia se încheie cu versurile primei strofe, transcrise în ordine inversă. Vom înțelege mai bine cât de constrângătoare sunt regulile acestei poezii cu formă fixă concentrându-ne asupra textului *Glossei* lui Eminescu. Vom înțelege, de asemenea, de ce a fost atât de puțin cultivată în literatura universală și, de aici, valoarea excepțională a *Glossei* emimsciene. Până atunci, să reținem

Scanned with CamScanner

că, prin conținut, glosa este o poezie gnomică și filozofică, exprimând adevăruri ale cunoașterii, ori ale moralei, cu mare forță generalizatoare, într-o formă poetică lapidară, concentrată, sentențioasă.

Primele opt versuri compun strofa-temă a poeziei. Ele emit adevăruri universal-valabile, exprimate concis, grupându-se, de obicei, două câte două, în patru distihuri deci, dar conținând suficientă substanță filozofică și la dimensiunile unui vers luat separat.

Cu strofa a doua începe, o dată cu argumentarea fiecărui vers din strofa-temă, constituirea codului de reguli și sfaturi de proveniență stoică (Zenon din Citium, Epictet, Seneca, Marc Aureliu ș.a.) care, pentru a fi convingătoare, trebuie comentate. Singurul lucru folositor în viață este adagiul lui Socrate: „Cunoaște-te pe tine însuți" (versul 14), pentru că restul e limitat din punctul de vedere al cunoașterii (versurile 9-12). Nu te lăsa deci atras de himera fericirii, care e nu numai relativă, ci mai ales trecătoare. Pentru a evita deziluzia, folosește din plin capacitatea rațională: *„Recea cumpăn-a gândirii."*

În strofa a patra e introdus motivul poetic cel mai convingător: *lumea ca teatru,* larg răspândit în filozofia hindusă, dar preluat de la cugetătorul suedez Oxenstierna (1583-1654). Privită ca teatru, lumea – și deci viața – nu trebuie să ne amăgească. Acest motiv poetic o dată introdus, va reveni sub diferite forme și în strofa a șasea (versurile 45-46) și în a opta (v. 59-60), de fiecare dată ca argument hotărâtor pentru regula etică a neamestecului în tumultul vieții înșelătoare, producătoare de suferință, a omului comun.

Strofele a cincea și a șasea valorifică ideea schopenhaueriană a *prezentului etern,* pentru care poezia *Cu mâne zilele-ți adăogi...* reprezintă un adevărat etalon.

Începând cu strofa a șaptea, poetul apelează la mijloacele satirei, adăugând atitudinii stoice pe cea specifică scepticismului etic, pentru a găsi argumente convingătoare

Scanned with CamScanner

privind regulile de conduită formulate în versurile 55 (strofa a 7-a), 61-64 (strofa a 8-a) și 71-72 (strofa a 9-a).

La reluarea, în ordine inversă, a versurilor din prima strofă, codul de reguli etice e mult mai evident, pentru că ultimul vers din strofa I, care e un îndemn direct *(Tu rămâi la toate rece)*, a devenit primul, căpătând valoare emblematică și cuvânt de ordine etică.

Cu *Glossă*, Eminescu dă întreaga măsură a clasicismului său, mai ales a maturității sale de cuget și măiestrie artistică. Cugetarea filozofică se vădește în tonul sentențios al versurilor conținând adevăruri verificate și deci incontestabile, în consecvența gândului și a conceptelor, în echilibrul dobândit prin respectul față de asemenea adevăruri. Măiestria artistică se impune cititorului prin supunerea totală la regulile constrângătoare ale unei poezii cu formă fixă atât de pretențioase ca glosa și prin lapidartatea convingătoare a versurilor tăiate parcă în marmură. Faptul este explicabil, pentru că *Glossa* face parte dintr-un grupaj de poezii publicat în decembrie 1883, într-un moment deci când perioada creatoare a vieții poetului era, practic, încheiată.

Dar acestea nu sunt singurele argumente ale clasicității poeziei. Să se observe, de pildă, că *Glossa* este scrisă ori la persoana a III-a, când e vorba de adevărurile comunicate aforistic *(Ce e val, ca valul trece)*, ori la persoana a II-a, când e vorba de regulile și sfaturile privitoare la etica de contemplativă integrare a lumii și vieții, derivată din aceste adevăruri. O astfel de constatare conduce la ideea unei obiectivări, a unei superioare detașări față de vana frământare, bântuită de orgolioase ambiții, a vieții oamenilor comuni. Abandonând subiectivitatea romantică, Eminescu dobândește putința și libertatea de a vehicula mari idei filozofice – mai convingătoare când sunt prezentate dintr-o perspectivă obiectivă –, precum: în fața curgerii inexorabile și ireversibile a timpului („Vreme trece, vreme vine"), viața trebuie dominată prin rațiune, prin „Recea cumpăn-a gândirii" (strofa a III-a);

Scanned with CamScanner

dacă viața e teatru, ea trebuie privită ca atare, reprezentând, pentru omul pătruns de adevărurile universal-valabile, un prilej de autocunoaștere și de disociere a binelui de rău (versurile 30-32, strofa a 4-a); singura formă concretă a existenței este prezentul. Trecutul greu de reconstituit și viitorul greu de prevăzut se identifică, și ele, tot cu prezentul: „Tot ce-a fost ori o să fie/ În prezent le-avem pe toate."

Detașarea cu care sunt comentate, glosate, aceste idei merge până la ironie, iar aceasta este o formă a satirei. Să se observe însă că satira nu e pamflet, ca în ultima parte a *Scrisorii III*, ci dispreț și indiferență. Etichetele „mișeii" și „nătărăii" nu mai au forța invectivei, indignarea clototitoare, de esență romantică, de acolo, ci atitudinea echilibrată a celui care a descoperit în autocontemplație calea spre liniștea nezdruncinată a marilor adevăruri.

Glosa este prin excelență o specie lirică al cărei conținut nu cere cu necesitate o formă artistică foarte bogată. Claritatea ideilor rezultă, dimpotrivă, din simplitatea mijloacelor de expresie. Numai întrucât ideea se cere pusă în relief apar, când și când, metafore, epitete, simboluri. Astfel, forța rațiunii se plasticizează, în strofa a 3-a, prin imaginea unui cântar (cumpănă) perfect echilibrat, insensibil la variațiile înșelătoare ale realității. După cum, în strofa a 5-a, viitorul și trecutul, ca valori ale timpului pururi trecător, se metaforizează drept pagini ale aceleiași file: „Viitorul și trecutul/ Sunt a filei două fețe." Exemplele pot continua. Vom conchide însă că, deși poezie gnomică, glosa nu exclude figura de stil pentru că ideea e însoțită de participarea afectivă a eului liric și numai în această măsură este poezie.

Să reținem, în final, o reflecție a lui Dumitru Popovici pe marginea *Glossei* eminesciene: „Ea amplifică, pe de o parte, sintetizează, pe de altă parte, și dă un caracter aforistic experienței umanului pe care o făcea Hyperion. Spre deosebire de astrul îndrăgostit al Cătălinei, poetul *Glossei* nu se poate izola în regiuni cerești: el este un Hyperion con-

Scanned with CamScanner

damnat să rămână în societate și să-și determine poziția în complexul raporturilor sociale." (*Poezia lui Eminescu*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 255).

ODĂ (în metru antic)*

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Când deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Pân-în fund băui voluptatea morții
Ne-ndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

(1883, decembrie)

---

* *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XII-a (în colaborare), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1955, pp. 367-368.

Scanned with CamScanner

Odă (în metru antic) ne întâmpină cu un vers uluitor: „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată". Eul liric se confesează în legătură cu trecutul tinereții sale, când se credea făcând parte din ordinea veșnică a celor cosmice, prin atitudinea contemplativă față de ele (strofa I).

Apariția momentului erotic, cu suferința lui „dureros de dulce", e de natură să-l smulgă din ordinea veșnică și să-l circumscrie celor pieritoare. O dată cu împlinirea erotică a apărut perspectiva perisabilității (strofa a II-a).

Evocarea unei întâmplări mitice are funcția de a sublinia patima devoratoare datorată femeii: precum cei doi au pierit în chinuri groaznice ivite din intriga unei femei, tot astfel eul liric își simte sufletul mistuit de patima erotică (focul nu poate fi stins „cu toate/ Apele mării."). Confesiunea atinge punctul culminant: combustia erotică e totală și întrebarea fundamentală e dacă din această ardere va mai fi posibilă o reînviere ca aceea a păsării Phoenix.

Invocarea liniștii prin dispariția cauzei suferinței arzătoare, dar dulci, e făcută cu scopul pregătirii trecerii în neființă. *Nepăsarea* necesară unei asemenea perspective e însă *tristă*. Moartea apare aici ca o posibilă refacere a *întregului* pierdut în tinerețe prin intervenția tulburătoare a erosului. În fapt, avem aici a face cu relația dintre Eros și Thanatos.

Poezie a maturității artistice depline, a atingerii perfecțiunii clasice *(în metru antic), Oda* lui Eminescu a fost publicată în decembrie 1883. Substanța lirică a poeziei constă în structurarea sentimentului iubirii pe curba unei puternice opoziții între starea contemplativă din trecut, evocată într-o supravegheată poză romantică (*aparența* e romantică: mantia, starea de visare contemplativă; *esența* – clasică: ochii sunt înălțați spre cele veșnice: „*steaua/ Singurătății*") și prezentul mistuitor (strofele a III-a și a IV-a). Între aceste două ipostaze, rostul strofei a doua este de a media și explica, de a da confesiunii motivație și coerență.

Scanned with CamScanner

Există însă, în această curbă sentimentală, nu numai un trecut și un prezent, ci și un viitor: poezia de numai cinci strofe acoperă un ciclu existențial complet. Dar nu evenimentele accidentale îi conferă consistență, ci trecerea prin momentele esențiale, cruciale, care marchează o existență umană: conștiința vârstei de aur a tinereții, când moartea, departe de om, pare inexistentă și când convingerea apartenenței la cele veșnice pare să fie de neclintit. Abia *lumirea*, cum se zice în popor (adică trecerea prin cele ale lumii și, în primul rând, prin avatarurile dragostei), zdruncină acest echilibru sufletesc, aducând omului aminte de moarte, constrângându-l să reconsidere relația lui cu cele veșnice: nu prin tinerețe veșnică (*Pururi tânăr...*), ci prin trecerea în lumea de dincolo, cu condiția însă ca omul să-și fi regăsit identitatea: *Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!* Cu aceste date, poezia capătă un pronunțat caracter filozofic: marile probleme ale existenței umane (cunoașterea, dragostea, moartea, relația cu universul) devin teme și motive, lirice și filozofice deopotrivă.

Cota înaltă a trăirii problemelor filozofice se realizează prin permanenta rămânere în lumea mitologiei (Nesus, Hercul, Phoenix) și în acest sens ne-am putea întreba ce-l determină pe poet să evoce suferințele mistuitoare ale dragostei prin trimiterea la întâmplarea mitologică a lui Hercules și a lui Nesus?[1]. E, fără îndoială, valorificată aici una dintre funcțiile miturilor, și anume aceea de a transmite

[1] Împrejurările morții eroului grec Heracles (Hercules) sunt reductibile la următoarele elemente: incitat de soția sa, Deianira, împotriva centaurului Nesus, care ar fi vrut s-o violeze, Hercule îl omoară, iar acesta, în ultimele clipe de viață, o sfătuiește pe Deianira să-și îmbrace soțul, presupus infidel, într-o cămașă înmuiată în sângele său (al centaurului). Sângele se dovedește deopotrivă înveninat și inflamabil, astfel că Hercule moare în chinuri cumplite, încercând să-și scoată de pe trup cămașa care, lipită, se smulge o dată cu carnea.

Scanned with CamScanner

generațiilor următoare experiența acumulată. Dar nu pe eludarea, pe evitarea acestei experiențe mizează Eminescu evocând-o, ci pe sacralitatea ei. Ciclul existențial pe care-l acoperă poezia ar fi incomplet fără trăirea mistuitoare a erosului, modalitate inevitabilă de cunoaștere și mai ales de autocunoaștere.

Odă (în metru antic) e convingătoare artistic nu prin podoabe de stil ci prin valorificarea stilistică a limbii, la nivel morfologic ori sintactic. Trăirea erotică mistuitoare de către eul liric e de dată recentă și în toată clocotitoarea ei desfășurare (manifestare), fapt sugerat prin folosirea perfectului simplu al verbelor *a răsări (răsărișI)* ori *a bea (băui).* Intensitatea sentimentului e insinuată în text prin repetarea pronumelui personal de persoana a II-a, **tu**, dar cu funcții sugestive diferite: în versul I (strofa a II-a), „Când deodată **tu** răsărișI în cale-mi." Pronumele *tu* trimite la apariția femeii în viața bărbatului, idee asimilată, apoi, în versul următor, suferinței, întărită prin reluarea aceleiași forme a pronumelui personal *tu*: *Suferință tu,...* Asistăm, așadar, la un complicat și mai ales subtil proces metaforic. Strofa se îmbogățește stilistic, în continuare, prin două construcții oximoronice: *dureros de dulce* și *voluptatea morții.*

Aceeași subtilitate stilistică e întâlnită în strofele a III-a și a IV-a, care, pentru a sugera mistuitoarea combustie erotică, sunt construite simetric: primele două versuri din fiecare strofă evocă suferințele, iar al III-lea cuprinde o *afirmație* (în strofa a III-a) și o *interogație retorică* al cărei răspuns implicit e o *negație* (în strofa a IV-a).

Cuvinte pătrunzătoare a scris despre *Odă (în metru antic)* Eugen Simion: „Implicarea erosului este posibilă, dar, dacă urmărești cu mai mare atenție accentele poemului, vezi că chietudinea, durerea rece și mândră, dorința de a intra în repaosul etern, voluptatea morții și toate celelalte nuanțe duc gândul spre o suferință cu cauzalități misterioase de ordin ontologic... Poemul reclamă o mare combustie inte-

Scanned with CamScanner

rioară („Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări..."), suferințe insuportabile, un chin, în fine, fără capăt, în timp ce limbajul care exprimă toate acestea este bine măsurat, fără ornamente, abstract și rece ca flăcările albastre care se ridică din comorile ascunse în pământ. Sau ca și când, peste o groapă de jăratic, ai arunca plăci groase de marmură. Nimic nu răzbate la suprafață din temperatura interioară. Acest contrast este izbitor în poem și întărește impresia de confesiune purificată, spiritualizată. Prin ea, Eminescu deschide cu adevărat (avea dreptate Maiorescu) o poartă spre lirica secolului... [XX]" (*Prefață* la Eminescu, *Opere*, I, *Poezii*, Univers Enciclopedic, București, 1999, p. XXII)

TRECUT-AU ANII...*

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri

Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri –
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpesuri,
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Să smulg un sunet din trecutul vieții,
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
Cu mâna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!

(1883, decembrie)

---

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. II, pp. 145-147.

Scanned with CamScanner

Sonetul *Trecut-au anii...* este, probabil, cea mai reprezentativă poezie pentru ceea ce s-a numit supratema timpului în creația eminesciană. Din capul locului, este afirmată clar conștiința tragică a eului liric în relație cu ireversibilitatea timpului, de atâtea ori întâlnită în poemele lui Eminescu: „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri/Și niciodată n-or să vie iară". Comparația cu norii din primul vers – care încheagă o imagine a cărei plasticitate – o pictură! – este evidentă – deschide, spațial, perspectiva timpului trecător, sugerând, în același timp, inconsistența, pentru om, a timpului care se destramă precum norii.

Ca în *Fiind băiet păduri cutreieram* sau *O, rămâi,* sentimentul timpului trecător e materializat, concretizat prin recursul la anii copilăriei, când timpul avea o valoare în sine, nefiind perceput în dimensiunea lui umană: copilul îi era consubstanțial, făcea parte din el. Era vremea când totul avea sens: „Povești și doine, ghicitori, eresuri/ Ce frutea de copil o-nseninară,/ Abia-nțelese, pline de-nțelesuri –".

Să se observe însă că nu e vorba numai de copilărie. Copilul devine, prin sensibilitatea lui plină de candoare, un receptacul și o cutie de rezonanță a unei întregi culturi: „Povești și doine, ghicitori, eresuri". Paseismul romantic, întoarcerea elegiacă spre trecutul și cultura lui arhaică reprezintă, ca să zicem așa, subtema poeziei. E, pe de altă parte, o întreagă filozofie aici: copilăria devine un pretext pentru ideea zădărniciei vieții, care-l marchează, prin trecerea timpului, și pe artist, în speță pe poetul care constată: „Cu mâna mea în van pe liră lunec." Acest sentiment al zădărniciei, în dimensiunea noianului de timp scurs, anulează actul artistic și, o dată cu el, însuși trecutul adunat în limita unei biete vieți umane. De aici concluzia de un pesimism profund: „Piedut e totu-n zarea tirerei/ Și mută-i gura dulce-a altor vremuri/ Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!"

Sub raport artistic, sonetul *Trecut-au anii...* este o bijuterie. Sunt mai întâi rimele. În catrene, versurile 1 și 4 din

Scanned with CamScanner

primul rimează cu versurile 2 și 3 din cel de al doilea, iar 2 și 3 din primul rimează cu l și 4 din cel de al doilea. În terține, rimează primele două versuri din cele două strofe, apoi 2 cu 2 și 3 cu 3. Impresionează aici nu numai simetrizarea savantă a rimelor, dar mai cu seamă continuarea lor de la un catren la celălalt și de la o terțină la următoarea. Se creează astfel două pachete compacte de idei care structurează poezia pe timpurile verbale ale trecutului și prezentului, în condițiile lipsei totale a unei perspective: verbul care încheie sonetul *(mă-ntunec!)* cade ca o piatră tombală, pecetluind totul în finitudine. Dincolo de conținutul lui filozofic, sonetul face dovada definitivă a stăpânirii suverane a mijloacelor de expresie, fără ca acestea să însemne figuri de stil (nu uităm că poezia a fost definitivată și publicată în 1883, anul ultim al creației eminesciene), pentru că, afară de comparația din primul vers, poetul folosește cuvintele cu sensul lor denotativ. Încărcătura conotativă vine din conținutul ideatic al sonetului, din simetria rimelor, și, ici și colo, din câte un sens metaforic: *umbre, asfințit de sară* (pentru perspectiva morții), *să tremuri* (pentru a se emoționa), *mută-i gura dulce* (pentru sfârșitul creației poetice).

SARA PE DEAL*

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

---

* *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XI-a (în colaborare cu Maria Pavnotescu), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979; ediția a II-a, 1982, pp. 121-122.

Scanned with CamScanner

Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la câmp; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curând satul în vale-amuțește;
Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbește:
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cât îmi ești dragă.

Ne-om răzima capetele-unul de altul
Și surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. – Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?

(1885, 1 iulie)

Găsim în *Sara pe deal* câteva trăsături generale pentru lirica de dragoste a lui Emimscu, dar poema își are trăsăturile ei. Astfel, umanismul eroticii, proiecția sentimentului în dimensiunea cosmică, împletirea lui cu peisajul terestru, din care rezultă umanizarea naturii – *tot atâtea caracteristici esențial romantice* – sunt, deopotrivă, trăsături ale tuturor poeziilor erotice și ale *Serii pe deal*.

Dintre sentimentele exprimate de erotica eminesciană (adică: bucuria iubirii, dorința, căutarea și afirmarea ei; regretul iubirii apuse; drama neînțelegerii), în *Sara pe deal* predominant este sentimentul așteptării momentului întâl-

Scanned with CamScanner

nirii cu ființa iubită, aflat sub un acut accent melancolic: „buciumul sună cu jale".

Tema poeziei este dorința dragostei în mijlocul unei naturi splendide. Așadar, ca specie lirică, poema trebuie socotită o *idilă*. Dar nimic ușuratic, frivol, nu o caracterizează. Dimpotrivă, există o anumită gravitate și chiar solemnitate a sentimentului exprimat. Contribuie la aceasta și ritmul lent al versurilor, care este rezultatul unei combinații „savante" între un coriamb (′ _/_ ′), doi dactili (′ _ _/′ _ _) și un troheu (′ _).

Structura poeziei decurge firesc din tema ei. Fiind vorba de o dragoste fericită în mijlocul naturii splendide, structura se va constitui prin alternanța planului **obiectiv** *(natura)* cu cel **subiectiv** *(dragostea)*. În prima strofă, fiecare vers referitor le planul obiectiv (natural) conține – cu excepția versului al doilea, care ține în exclusivitate de peisaj – cel puțin un element aparținând celui subiectiv (uman): *jale, dragă, m-aștepți tu pe mine; plâng:*

„Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng clar izvorând în fântâne
Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine."

Și mai evidentă devine această alternanță între obiectiv și subiectiv în strofa a doua:

„Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină."

Se mai poate observa că sinuozitatea sentimentului erotic se realizează printr-un fel de creștere și descreștere a intensității emoționale, după cum atenția cititorului a fost

Scanned with CamScanner

reținută când de planul obiectiv, când de planul subiectiv. De asemerea, de-a lungul strofelor, reciprocitatea simțământului celor doi tineri face să crească în permanență puterea lui, astfel că finalul este dominat de planul iubirii (subiectiv), după ce în cursul poeziei dominantă a fost când bogăția afectivă a fetei („Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină"), când aceea a băiatului: „Sufletul meu arde-n iubire ca para."

Alternarea planului afectiv cu cel natural nu le separă, ci dimpotrivă. Totuși, nu planul natural îl asimilează pe cel uman, ci invers, rezultatul fenomenului fiind umanizarea naturii (cosmice sau terestre). Astfel, *înaltul, vechiul salcâm* nici nu mai aparține planului natural, ci e integrat celui afectiv, de vreme ce este singurul martor și „complice" – prin funcția lui protectoare – la bucuria dragostei împărtășite a celor doi:

„Ne-om răzima capetele – unul de altul
Și surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. – Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?"

Sara pe deal face parte dintr-un poem mai amplu, *Ecó*, datând din anul 1872, dar a fost publicată abia în 1885, într-un moment de luciditate a poetului, în lunga noapte a minții sale, de dinaintea morții. Poema face dovada că la 1872 Eminescu era deja stăpân pe uneltele sale artistice, pentru că suntem întâmpinați de aceeași simplitate și de același firesc al stilului ca în perioada deplinei maturități. Vom putea totuși găsi câteva personificări sau epitete personificatoare. În rest, totul constă în capacitatea de sugestie a cuvintelor și în îmbinarea lor sintagmatică.

S-a vorbit, când a venit vorba despre poezii ca *Sara pe deal*, despre **mitul erotic** în opera eminesciană, rezultat din împletirea sentimentului iubirii erotice cu cel al peisajului în

Scanned with CamScanner

numeroasele lieduri, romanțe, idile, elegii în care întâlnim motive poetice specifice, precum: *luna, codrul, lacul, izvoarele, vântul, steaua, pasărea* etc. (*Somnoroase păsărele..., Pe lângă plopii fără soț..., Dorința, Lacul, Floare albastră* etc.) În asemenea poezii, aceste motive devin cutia de rezonanță a variatelor stări sufletești ale omului supus zodiei capricioase a erosului.

NUMAI POETUL*

Lumea toată-i trecătoare,
Oamenii se trec și mor
Ca și miile de unde,
Ce un suflet le pătrunde,
Treierând necontenit
Sânul mării infinit.

Numai poetul,
Ca pasări ce zboară
Deasupra valurilor,
Trece peste nemărginirea timpului:
În ramurile gândului,
În sfintele lunci,
Unde păsări ca el
Se-ntrec în cântări.

(1868)

Între marile teme care au frământat mințile poeților și au procurat cititorilor prilejuri de meditație, alături de *viață, iubire, moarte* etc., se află și **creația**. Poeziile în care e abordată această temă au o denumire anume: sunt poezii *ars poetica* a căror substanță constă în formularea expresivă a unor

* M. Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. II, pp. 171-173.

Scanned with CamScanner

principii estetice care definesc creația literară a poetului (scriitorului) în cauză, așezând-o într-o anume filiație: clasică, romantică, símbolistă, modernistă etc. Ele conțin, altfel spus, convingeri privitoare la locul și rolul poetului respectiv – sau în general – în lume, la funcția (funcțiile) creației poetice în viața omenirii, la regulile care trebuie respectate în procesul de elaborare a operei literare, în general, și a poeziei, în special. Eminescu este, în literatura română, poetul care a simțit cel mai adesea nevoia de a-și defini poezia și de a se autodefini pe sine ca poet, pentru că poeziile *ars poetica* sunt, adeseori, expresia stărilor de spirit generate de locul și destinul poetului în lume, într-un mod foarte personalizat. Asemenea poezii pot fi scrise la persoana a III-a sau, nu de puține ori, la persoana I, adică în modul cel mai liric cu putință: nu poetul, în general, ci un anume poet, în speță Eminescu însuși. (În acest sens, doar Tudor Arghezi mai poate sta alături de Eminescu).

De aceea – credem – a întocmi, aici și acum– o listă cu poeziile mai de seamă pe această temă din creația eminesciană nu va fi un lucru nefolositor. Așadar (scriem titlurile acestor poezii în ordinea cronologică în care ele au fost elaborate): *Amicului F.I.* (1869), *Epigonii* (1870), *Scrisoarea II* (1881), *Criticilor mei* (1883), dintre antume, *Odin și Poetul* (1871-1872), *Cum negustorii din Constantinopol* (1874), *Aducând cântări mulțime* (1874), *Icoană și privaz* (1876), *Cu gândiri și cu imagini* (1876), *Terține* (1876), *Eu nu cred nici în Iehova* (1876), *Iambul* (1878), *În zadar în colbul școlii...* (1880), dintre postume. Se mai pot adăuga și alte poezii care, măcar parțial, abordează aceeași problemă a creatorului și a creației sale: *Sonet II (Sunt ani la mijloc...)* (1879), *Pe lângă plopii fără soț...* (1883), *Ce șoptești atât de tainic...* (1876), și încă altele.

Revenind, acum, la *Numai poetul*, trebuie spus că aceasta are o mare forță de generalizare, pentru că e scrisă la persoana a III-a, spre deosebire de altele, în centrul cărora se așază poetul însuși, fiind, adică, scrise la persoana I singular

Scanned with CamScanner

(*Amicului F.I., Scrisoarea II, Eu nu cred nici în Iehova*) sau plural (*Epigonii*).

Ideea care se impune cu puterea evidenței încă de la început este că Poetul scapă determinărilor timpului și spațiului, făcând parte – prin creația sa, se înțelege – din rândul celor veșnice, indiferente la timp și nelimitate de spațiu. Libertatea cea mai deplină, înălțarea, zborul deasupra frământărilor mărunte și sterile ale oamenilor comuni sunt atribute care-l definesc.

Compoziția e anunțată încă în titlu: *Numai poetul...* Se face, astfel, trimitere la organizarea discursului liric pe o antiteză: poetul în opoziție cu altceva. De aceea, strofa I se referă la entitățile care, în comparație cu altele (valurile, în comparație cu „sânul mării infinit") nu scapă determinărilor care limitează: „Lumea toată-i trecătoare,/ Oamenii se trec și mor/ Ca și miile de unde" etc. În opoziție, deci antitetic, „Numai poetul/ Trece peste nemărginirea timpului".

Poezia este perfect simetrizată, în sensul că ambele strofe sunt construite similar, pe baza unor comparații dezvoltate. Înlăuntrul acestor comparații, apar două metafore care subînțeleg entități eterne: *„sânul mării infinit"* și *„nemărginirea timpului"*. Deci: pe de o parte oamenii care „se trec și mor/ **Ca** și miile de unde", pe de alta, *Numai poetul* care *Trece peste nemărginirea timpului* precum *pasări* ce *zboară* și care capătă, în ordinea expresivității poeziei, deopotrivă valoare simbolică pentru zbor și înălțare: *Deasupra valurilor* (și acestea simbol pentru cele trecătoare) și termen de comparație în construcția ce se dezvoltă de-a lungul întregii strofe a II-a.

Nu trebuie să ne scape, în același timp, extraordinara concizie a expresiei artistice: nimic discursiv, totul sugerat prin metafore, comparații și antiteză, în numai 14 versuri, grupate în două strofe polimorfe, una de șase și a doua de opt versuri.

Scanned with CamScanner

LOCUL ARIPELOR

Strecor degetele mele printre buclele-ți de aur,
Raze carí cad în valuri pe un sân ce n-am văzut,
Căci corsetul ce le-ascunde e o strajă la tezaur,
Iară ochii-ți, gardianii, mă opresc și mă sumut.

Ochii tăi, înșelătorii! A ghici nu-i pot vreodată,
Căci cu două înțelesuri mă atrag și mă resping:
Mă atrag când stau ca gheața, cu privirea desperată,
Mă resping, când plin de flăcări, eu de sânul tău m-ating.

O, atunci mâna ta-i tare și respinge cu putere
Mâna mea, care profană ar intra în santuar
Să se-ascundă-n sânii-ți tineri, pe când eu, plin de plăcere,
Să uit lumea-n sărutarea-ți și în ochii tăi de jar.

Astăzi însă nu-s ca flama cea profană și avară,
Inima mi-e sântă astăzi, cald și dulce-i pieptul meu,
Azi sunt cast ca rugăciunea și timid ca primăvara,
Azi iubesc a ta ființă cum iubesc pe Dumnezeu.

Tu surâzi cu ne-ncrezare?... Cât de rea ești tu, copilă!
Lasă ca sub gazul roșu eu la sânii-ți să pătrunz,
Să deschei corsetul ista... Tu roșind să râzi gentilă,
Eu s-apăs fruntea-mi arzândă între piepții albi, rotunzi.

Și să strecor a mea mână după gâtu-ți de zăpadă!
Tu roșești... tu nu vrei, Marta?... O, de-ai ști ce caut eu...
Ai surâde și-al tău umăr ai lăsa ca să se vadă,
Să-ți privesc în ochi cu capul rezemat pe pieptul tău.

Cungiurând c-un braț molatec gâtul tău cel alb ca zarea,
Apăsând fața-ți roșită pe-al meu piept bătând mereu,
Eu cu ceálaltă mână pe-ai tăi umeri de ninsoare
Locul aripelor albe le-aș căta-n delirul meu!

(1869)

Scanned with CamScanner

Am glosat, în șirul de comentarii, pe marginea unor poezii care ne îndreptățeau să afirmăm că, uneori, suntem tentați a crede că Eminescu n-a cunoscut, propriu-zis, femeia. Ne referim la poeziile, deja analizate, în care nu e clar – sau destul de clar – dacă în idilele, liedurile și romanțele din seria *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Freamăt de codru* avem a face cu dragostea propriu-zisă ori doar cu o dragoste imaginară, dorită, posibilă, în fine, *platonică*. Eram însă îndreptățiți să optăm pentru ultimele ipostaze.

Însă în poezia eminesciană erosul apare sub multe chipuri: iubirea ca idee, platonică adică, mistică, pasională, carnală, misogină. În ceea ce privește misoginismul lui Eminescu, de pildă, am afirmat deja că acesta este anulat de atitudinea angelică în fața femeii, de faptul că poetul demonizează femeia în măsura în care o divinizează. Marii exegeți ai lui Eminescu au subliniat în multe ocazii acest lucru. G. Călinescu, de pildă, afirmă: „În romantism a rămas din mistica [medievală] ideea salvării prin femeie, adăugându-se conceptul antitetic al căderii prin ea, femeia fiind înger sau demon și, de cele mai multe ori, înger și demon laolaltă" (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Minerva, București, 1970). La rândul lui, Tudor Vianu nota: „*Înger și demon* este poema răscumpărării prin femeie. Blânda influență a iubirii, pentru care îl vom vedea și pe Arald sensibil [*Strigoii*], îndulcește, acum, caracterul tânărului răzvrătit." (*Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965). Încât, nu ne va surprinde acum că, în *Locul aripelor*, se va dovedi mult mai concret și mai „îndrăzneț" în a detalia ritualul erotic, de atâtea ori ajuns, de altfel, sub pana lui. E neîndoios că, la o primă lectură, în *Locul aripelor* aproape ne vor șoca gesturi neîntâlnite, în aparență măcar, în lirica erotică eminesciană. Totuși, față de *Ghazel*, de exemplu, în care senzualitatea detaliului descriptiv face trimiteri anatomice exprese, chiar dacă metaforic,

Scanned with CamScanner

poetul rămâre, aici, încă în limitele unei anume, să-i zicem, cumințenii. La o lectură mai atentă însă, mai pregnantă decât senzualitatea este, fără dubii, surprinderea stărilor contradictorii provocate de jocul savant al erosului: corsetul străjuiește tezaurul sânilor, care-l atrag ca un magnet pe îndrăgostit, „Iară ochii, gardianii," îl opresc și îl ațâță deopotrivă pe acesta: „mă opresc și mă sumut." Pe această alternanță între *„atac"* și *„repliere"* pare să se construiască întreaga poezie.

Pendularea despre care vorbeam se verifică pe parcursul întregii alcătuiri compoziționale a poeziei. Dacă în primele două strofe jocul erotic mizează pe psihologia contradictorie a lui „mă atrag și mă resping", strofa a III-a detaliază tactil gesturile: „Mâna mea,/ Să s-ascundă-n sânii-ți tineri..." Dar nici chiar din această strofă nu lipsesc antonimele care se înscriu, cu subtilitate, în nota generală a poeziei: „Mâna mea care, *profană*, ar intra în *san[c]tuar*."

Strofa centrală, a IV-a, declară atitudinea castă în fața erosului: „... nu-s ca flama cea profană și avară.../ Azi sunt cast ca rugăciunea și timid ca primăvara,/ Azi iubesc a ta ființă cum iubesc pe Dumnezeu. "

Dacă n-ar fi ultima strofă care să adune, iarăși, laolaltă, cele două porniri, l-am putea suspecta pe poet de o anumită viclenie strategică în atingerea scopului oricărui bărbat. Mai ales că strofa următoare e le fel de „îndrăzneață" ca și a III-a. Încă nu bănuim finalul, furați de atâtea revelări ale farmecelor femeii: părul, sânii („Lasă ca sub gazul [țesătură foarte subțire, eventual transparentă] roșu eu la sânii-ți să pătrunz"), „ochii de jar", „umerii de ninsoare". Interpretăm chiar în sens opus expresia „O, de-ai ști ce caut eu... " Abia în ultimele versuri ne trezim din frisonul eroticii carnale, deși sugestii contrare am primit permanent: „Eu cu ceálaltă mână pe-ai tăi umeri de ninsoare/ Locul aripelor albe le-aș căta-n delirul meu!"

Scanned with CamScanner

Dincolo de comparații ca acelea din strofa a IV-a („ nu-s ca flama..."; „sunt cast ca rugăciunea și timid ca primăvara") – care-l anunță, parcă, pe Tudor Arghezi – ne întâmpină, în *Locul aripelor*, frumusețea incitatoare a plasticității gesturilor: „...de sânul tău m-ating", „Să s-ascundă-n sânii-ți tineri...", „... sub gazul roșu eu la sânii-ți să pătrunz/ Să deschei corsetul ista.../ Eu s-apăs fruntea-mi arzândă între piepții albi, rotunzi!/ Și să strecor a mea mână după gâtu-ți de zăpadă.../ Cungiurând c-un braț molatec gâtul tău cel alb ca zarea..." Se adaugă metaforele unor detalii anatomice (*tezaur* și *san[c]tuar*, pentru farmecul sânilor, *plin de flăcări* și *ochi de jar*, pentru febra erotică) ori epitetele, unele ornante („piepții albi, rotunzi", „gazul roșu"), altele metaforice, percepute ca atare în contextual în care apar: „mâna mea... *profană*", „Inima mi-e *s[f]ântă*.../ Azi sunt *cast* ca rugăciunea și *timid* ca primăvara.../ Eu s-apăs fruntea-mi *arzândă*..., „... gâtu-ți de *zapadă*."

Putem, așadar, conchide că, din descrierea aț âț ătoare a unui joc erotic, răsare o lume romantică. O lume alcătuită din *bine* și *rău*, din *sacru* și *profan*, din *iluzie* și *dezamăgire*, din *bucurie* și *tristețe*. Sau, altfel spus, dându-i cuvântul lui G. Călinescu: „El [Eminescu] este un idealist, nici vorbă, un om cu mâini întinse spre fantasma femeii desăvârșite, pe care n-o va găsi niciodată, pentru că dragostea este căutare, însă idealitatea lui nu este simbol cu aripi, ci o apariție concretă și tangibilă, un minimum de cerințe vitale, adică: «Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-mplinită,/ Încât ai ce strânge-n brațe – numai bună de iubită»".

Scanned with CamScanner

PESTE CODRI STA CETATEA*

Peste codri sta cetatea
Stăpânind singurătatea...
Luna plină strălucea,
Ziduri negre poleia,
Din nălțimea cea albastră
Bătea tainic la fereastră.
Și pe negrele zăbrele
Sta domnița după ele,
Uitându-se norilor,
Calea zburătorilor.
Părul galben, abia creț,
Peste tâmple sta răzleț
Și, trecând pe după tâmple,
Ca un val de aur împle
Umerele și spinarea
Și întreagă arătarea.
Și e una la părinți,
Cum e luna printre sfinți,
Și-ntre fete tinerele
Ca și luna printre stele,
Și e una chiar sub soare,
Cine cată-n ochii-i moare,
Ochi izvoare de lumine,
Cu mâni albe, lungi și fine
Și cu degetele trase,
Subțirele, de crăiasă,
Și buzele subțirele
De-mi zâmbea-ntristat cu ele.
Au mai știu povestitorii
Ce sunt oare zburătorii?
Vin din rumenirea sării
Și din fundul sfânt al mării,
Vin din ploaia cea cu soare
Și din dor de fată mare.
Iară umbra norilor,
Calea zburătorilor,
Căci îi vede
Cine-i crede,
Le năzare
La oricare
L-a chemat din noaptea mare.
De-ndrăgește vreo fată,
Ca luceafăr i s-arată,
Dar din nouri se repede
La pământ unde o vede
Și-n cărare îi răsare
De la creștet la picioare;
Ochii negri-ntunecoși
I se uită mângâioși,
În păr negru stele poartă,
Dară alba față-i moartă;
Ori se face nor de ploaie
Care cade în șiroaie
Și burează-așa de lin
Prin perdelele de in;
Și-n fereastră, ca-ntr-un prag,
Se arată nalt și drag,
Cu păr lung de aur moale
Și cu ochii plini de jale.
Trestia l-încununează,
Hainele îi scânteiază,
Haine lungi și străvezii,
Pare-un mort cu ochii vii.
Astfel iese zburători
Și din umbră, și din nori,
Și din lanuri, și din luncă,

---

* Comentariu (fără text) publicat în *Limbă și literatură română*, nr. 3-4/2006, pp. 30-32.

Scanned with CamScanner

Și din stea ce se aruncă,
Și din tainicul izvor
Care sună-ncetișor,
Și când luna cea bălaie
Varsă apelor văpaie.
Iese din senin cu ploaie,
Și din ploaie cu senin,
Și din lacul cristalin,
Și din ceruri, și din mare,
Și din dor de fată mare.
A lui suflet e-o scânteie
Din luciri de curcubeie,
Din dragoste de femeie;
A lui glas la miez de noapte
E ca muzica de șoapte,
Când se clatin rămurele
Și suspină păsărele.
Și cum sta domnița dusă
Și pe gânduri multe pusă,
Teiul nalt crescut sub geamuri
I-au întins vro două ramuri
Încărcate,-nfloritoare
Și frumos mirositoare,
Și aude șopotind
Și prin frunze ropotind
Ca un glas de copilaș
Ce-o întreabă drăgălaș:
– De ce ședzi închisă, fată,
După poarta ferecată,
După zidurile grele,
După negrele zăbrele?
Deschide zăbrelele
Și privește stelele,
Luna plină o privește
Cum pe munți călătorește
Și deschide-mi un oblon
Ca să trec fără de zvon,
Că de noapte îmi e teamă;
Toate umbrele mă cheamă,
Tricolici mă prigonesc,
Iar babele mă vrăjesc
Cu flori roșie de mac,
Cu oscior de liliac,
Ca să nu mă dau de leac.
Nu auzi cum zbor prin ramuri,
Țip în horn și bat în geamuri?
Nu sunt tânăr fără minte
Prins de dulcele-ți cuvinte,
Nu curtean înfumurat,
Nici oștean împlătoșat,
Ci eu sunt
Zburător
Ca un vânt
De ușor,
Mă anin
De un ram
Și suspin
Lângă geam,
Ca-n sălaș
Tremurând
Să mă lași
Mai curând.
Căci sunt slab de-mi plângi de
milă,
Orb ca visul de copilă;
Sunt ca vânt de primăvară,
Ca amurgul cel de vară;
Din picioare pân' la cap
Într-un cuib pot să încap,
Iar în cuib de turturele
Dorm alături de ele.
Iarna vin gonit de fulgi
Ce m-acopăr ca un giulgi,
Și când voi spuneți povești
Suflu codrul pe ferești,
Iar la claca cea de furcă

Scanned with CamScanner

Mâna-mi torturile-ncurcă.
O, deschide-mi un canat,
Ca printr-însul să străbat,
Să mă iei la tine-n pat
Ca să dorm lâng-al tău sân
Ca un biet copil străin;
Adormit la pieptul gol,
Nu mă-ndur să te mai scol;
Sânii albi, două comori,
Tare sunt dezmierdători,
Fiind albe și rătunde,
Inima mi se pătrunde,
Cu gurița mă adapă
Și de focul meu mă scapă;
Adormit pe brațul stâng,
Nu te teme c-am să plâng,
Teamă n-ai că te-oi trezi,
Că eu pier în zori de zi;
Ci-am să suflu-așa de cald,
În miroase să te scald,
Să-mi vezi fața de ninsoare
Și aripele ușoare,
Căci viața mea o țin
Cu miros de flori de crin;
Nu beau apă, ci scântei
Și miros de flori de tei,
O, primește-mă în brață!
Umbra nopții mă îngheață,
Un strigoi poate în pripă
Să mă prinză de aripă,
Să m-ascunză în mormânt,
Ca să nu știu unde sunt,
Ori de aripi să mă lege,
De un clopot fără lege,
Și trăgându-l, sunător,
De izbirea lui să mor,
Căci eu nu sunt vrun fecior
Ca să viu amăgitor,
Ci eu sunt
Zburător
Ca un vânt
De ușor,
Mă anin
De un ram
Și suspin
Lângă geam,
Ca-n sălaș
Tremurând
Să mă lași
Mai curând.

Ea-și netează a ei tâmple
Și de lacrimi i se împle
Ochii dulci de mângâiere;
Ea suspină fără vrere,
Neștiind încă ce-i cere
Inima cu-a ei durere,
Iar gândirea ei cea dulce
N-o mai lasă să se culce.
Peste vârfuri trece lună,
Tânguios un corn răsună,
Petrecând cu-atâta drag
Toată rariștea de fag.
Mai începe, mai se pierde,
De-i răspunde codrul verde,
Fermecat și îndrăgit
De-acel sunet rătăcit.
Iară inima îi zice:
„Ce stai, draga mea, aice,
Scoală-te, supune-te,
Valului de sunete,
Ce te trage, plin de jale,
Colo,-n rariștea din vale."
Și un glas aude, pare,
Ce-o chema în depărtare:
„Mărgărită, Mărgărită,

Scanned with CamScanner

Cu coroana aurită,
Ah, din valea cea adâncă
Ca pe-o stea te zăresc încă,
Ca pe-o stea luminătoare
Și deasupră-mi plutitoare;
Glasul cornului străbate
Dulcea ta singurătate;
O, te pleacă plângerilor,
Tu, crăiasa îngerilor,
Lasă zidurile tale,
Vino-n vale, vino-n vale!
O, auzi sunând
Pe cărare corn,
Căci spre tine blând
Îl întorn.

Mărgărită, Mărgărită,
Cu coroana aurită,
Glasul cornului străbate
Neagra ta singurătate,
Valului de sunete
Draga mea, supune-te,
Lasă zidurile tale,
Vino-n vale, vino-n vale!"

(1880-1882)

Poemul original de inspirație folclorică *Peste codri sta cetatea...* e povestea Zburătorului. Dar dacă în *Luceafărul* mitul Zburătorului e implicat fără să fie numit ca atare, bănuit a fi, în cele din urmă, Luceafărul care participă la procesul de erotizare din povestea fabuloasă de dragoste, dacă în *Călin (file din poveste)* e invocat explicit (*„Zburător cu plete negre, vin la noapte de mă fură"*) – fiind numit ca atare în alte câteva rânduri și suprapunându-se, în cele din urmă lui Călin, mirele nunții din final –, în *Peste codri sta cetatea...* Eminescu brodează pe schema mitului, spunând despre Zburător tot ceea ce eresurile pe care de atâtea ori le invocă (vezi, de plidă, *Trecu-au anii...*) îi povestiră.

Păstrând prozodia folclorică, Eminescu face o sinteză a imaginarului poetic popular pe această temă, stilizând ceea ce este de stilizat și înnobilând textul cu melancolia romantică atât de pregnant eminesciană.

O lectură atentă a poemului explică sursa multora dintre poeziile care nu mai păstrează decât substanța nealterată din poezia folclorică, pe care o toarnă în tipare poetice culte. Originea Zburătorului e fabuloasă: „Au mai știu povestitorii/ Ce sunt oare zburătorii?/ Vin din rumenirea sării/ Și din fundul sfânt al mării./ Vin din ploaia cea cu

Scanned with CamScanner

soare/ *Și din dor de fată mare*", ultimul vers al citatului punând accentul major al mitului: *ființa* lui există pentru că se crede în ea: „*Căci îi vede/ Cine-i crede*... Pasajele următoare trimit explicit la *Luceafărul* sau la *Fata în grădina de aur*. Cine însă n-a citit, în prealabil, cele două poeme nu poate stabili asemenea relații.

Existența Zburătorului se identifică, la o anumită vârstă, cu întreaga fire, cu întregul univers familiar omului:

„Astfel iese zburători
Și din umbră, și din nori,
Și din lanuri, și din luncă,
Și din stea ce se aruncă,
Și din tainicul izvor
Care sună-ncetișor,
Și când luna cea bălaie
Varsă apelor văpaie.
Iese din senin cu ploaie
Și din ploaie cu senin,
Și din lacul cristalin,
Și din ceruri, și din mare,
Și din dor de fată mare."

Așadar natura însăși personificată, conștientă de sine, capabilă, adică, să se autoidentifice, fapt pentru care poetul recurge la procedeul autoportretului. Invocat prin descântece („Tricolici mă ponegresc,/ Iar babele mă vrăjesc/ Cu flori roșie de mac,/ Cu oscior de liliac/ Ca să nu mă dau de leac."), Zburătorul se autoportretizează în vers scurt, concentrat, esențializat, de descântec:

„Ci eu sunt
Zburător
Ca un vânt
De ușor.

Scanned with CamScanner

Mă anin
De un ram
Și suspin
Lângă geam,
Ca-n sălaș
Tremurând
Să mă lași
Mai curând."

Dacă am citit poezia eminesciană, descoperim, nu fară uimire, că Zburătorul e Cupidon al romanilor sau Kamadeva al indienilor (vezi poeziile *Pajul Cupidon* și *Kamadeva*): „O, deschide-mi un canat,/ Ca printr-însul să străbat,/ Să mă iei la tine-n pat". Ca și Cupidon, Zburătorul e viclean: „Ca să dorm lâng-al tău sân/ Ca un biet copil străin." Sau: „Sânii albi, două comori/ Tare sunt dezmierdători,/ Fiind albe și rotunde,/ Inima mi se pătrunde,/ Cu gurița mă adapă/ Și de focul meu mă scapă".

Zburătorul se adresează fetelor abia nubile, aflate la vârsta neliniștilor, adică atunci când simt că ceva se întâmplă cu ele dar nu știu ce anume:

„Ea-și neteză a ei tâmple
Și de lacrimi i se împle
Ochii dulci de mângâiere,
Ea suspină fără vrere,
Neștiind încă ce-i cere
Inima cu-a ei durere,
Iar gândirea ei cea dulce
N-o mai lasă să se culce."

Pasajele finale aduc lămuriri în legătură cu motivul atât de misterios și învăluitor din *Peste vârfuri*. Lectura, în paralel, a unui grupaj de versuri din *Peste codri sta cetatea...* și poezia *Peste vârfuri* va fi edificatoare:

Scanned with CamScanner

„Peste vârfuri trece lună,
Tânguios un com răsună
Petrecând cu-atâta drag
Toată rariștea de fag.
Mai începe, mai se pierde,
De-i răspunde codrul verde
Fermecat și îndrăgit
De-acel sunet rătăcit."
(Peste codri sta cetatea...)

„Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
(Peste vârfuri)

Cu vraja versurilor care încheagă motivul din *Peste vârfuri* începe „asaltul" final al Zburătorului. Persuasiunea acestuia este tiranică, ceea ce justifică apariția, în text, a imperativelor: „«Ce stai, draga mea, aice,/ *Scoală-te, supune-te,*/ Valului de sunete/ Ce te trage, plin de jale,/ Colo-n rariștea din vale.»/ Și un glas aude, pare,/ Ce-o chema în depărtare:/ «Mărgărită, Mărgărită,/ Cu coroană aurită,/ Ah, din valea cea adâncă/ Ca pe-o stea te zăresc încă,/ Ca pe-o stea luminătoare/ Și deasupră-mi plutitoare;/ Glasul cornului străbate/ Dulcea ta singurătate;/ O, *te pleacă plâgerilor*,/ Tu, *crăiasa îngerilor*,/ Lasă zidurile tale,/ Vino-n vale, vino-n vale!/ O, auzi sunând/ Pe cărare corn,/ Căci spre tine blând/ Îl întorn»."

Ce e uluitor e că aici descoperim încă un motiv, acela întâlnit în *Rugăciune:* „Ascult-a noastre plângeri/ Regină peste îngeri". Ceea ce spune multe despre locul în care așeza poetul femeia profană, urcând-o, adică, într-un spațiu sacru, de vreme ce Zburătorul însuși se adresează fetei cu apelativul „Tu, *crăiasa îngerilor*".

Dar și alte motive întâlnite în poeziile publicate în timpul vieții își află originea în *Peste codri sta cetatea...* De pildă, profund romanticul motiv al sentimentului iubirii trăit oximoronic ca: *dulce jele, dureros de dulce,* îl regăsim tot aici, pentru că fata e chemată imperativ să se supună legii: „Scoală-te, supune-te,/ Valului de sunete/ Ce te trage plin de jale/ Colo-n rariștea din vale." Ceea ce înseamnă că *dulcea jale* a îndrăgostiților mai păstrează ceva din prospețimea tulburei stări trăite la vârsta zburătorilor.

Scanned with CamScanner

GEORGE COȘBUC

O SCRISOARE DE LA MUSELIM SELO*

Măicuță dragă, cartea mea
Găsească-mi-te-n pace!
Pe-aici e vânt și vreme grea,
Și-Anton al Anei zace
De patru luni, și-i slab și tras,
Să-l vezi, că-ți vine plânsul,
Că numai oasele-au rămas
Și sufletul dintr-însul.

Apoi, să știi c-a fost război
Și moarte-aici, nu șagă:
Cădeau pe dealuri, dintre noi,
Ca frunza, mamă dragă.
Și-acolo-n deal, cum fulgera,
Un plumb simții că vine
Și n-avu loc, cât larg era,
Decât în piept la mine.

Mi-e bine-acum, și-așa socot
Că nu va trece luna
Și-oi fi scăpat de-aici de tot.
Dar vezi, te rog, de una:
Să nu mai faci cum ai făcut

---

* Analiză publicată în *Limbă și literatură*, vol. 2/1980, pp. 233-238, sub titlul *Sensuri etice mioritice în „O scrisoare de la Muselim Selo" de George Coșbuc.*

Scanned with CamScanner

S-aduni la tine satul,
De veselă că ți-ai văzut
Acasă iar băiatul!

Să vezi pe-aici și ciungi și-ologi!
Hristos să-i miluiască!
Tu mergi la popa-n sat să-l rogi
O slujbă să-mi cetească.
Puteri de nu vei fi având
De plată, vorba-i lasă,
Că-i voi lucra o zi, oricând,
La-ntorsul meu acasă.

Pe Nuțu vi-l lăsasem mic,
Cu creștetul cât masa –
O fi acum strengar voinic
Și vă răstoarnă casa?
Făcutu-i-ați și lui la fel
Căciulă, cum am vrut-o?
Aveam o piele-n pod, de miel,
Doar nu veți fi vândut-o?

Nevestei mele să-i mai spui
Să-mi cumpere o coasă,
Cea veche nu știu este-ori nu-i
Și-o fi acum și roasă
De când rugina scurmă-n ea.
Să-mi văd, o dare-ar sfântul,
Cum cade iarba-n fața mea
Și-mi bate-n plete vântul!

Ea lupte-se cum biet o știi,
C-așa ne dete soartea,
Că și noi ne-am luptat pe-aci
Cu greul și cu moartea;
Dar l-a ajuns și pe harap
Blestemele și plânsul,
Că noi i ne-am ținut de cap
Și-ntrarăm după dânsul.

Scanned with CamScanner

Și i-am făcut, măicuță, vânt!
L-am scos de tot din țară,
Măcar stătea pe sub pământ
Și nu ieșea pe-afară.
Și-am prins și pe-mpăratul lor,
Pe-Osman nebiruitul,
Că-l împușcase-ntr-un picior
Și-așa i-a fost sfârșitul.

Păi, ne ținea pesemne proști,
Să-și joace hopa-tropa,
Că nu puteam să batem oști!
Dar poate taica popa
V-a spus de prin gazeturi tot –
El cum și-a dat juncanii?
Acum i-aș cumpăra, să pot,
Dar nu mai am, azi, banii.

Mă doare-n piept, dar nu să țip,
Și-așa mi-e dor de-acasă,
Și-aș vrea să plec, dar nu e chip
Că vodă nu mă lasă.
Dar uite, nu e nu știu cât
O lună chinuită,
Și-o să te strâng de după gât,
Măicuța mea iubită...
. . . . . .

Așa mi-a spus Ion să-ți scriu,
Iubească-ți-l pământul!
Și-am tot lăsat, pân-a fost viu,
Și-mi țin acum cuvântul.
Să te mângâie Dumnezeu,
C-așa e la bătaie –
Și-am scris această carte eu,
Căprarul Nicolae.

Scanned with CamScanner

Pentru mulți dintre cititorii lui George Coșbuc, *O scrisoare de la Muselim Selo* rămâne o poezie – poate cea mai reprezentativă pentru viziunea poetului asupra evenimentului – inspirată de Războiul de Independență. Faptul se justifică pe deplin întrucât este vorba de scrisoarea unui combatant de rând în războiul *neatârnării*, care-și exprimă dorul de ai săi printr-un perfect disimulat sentiment de regret că nu se va mai putea întoarce în mijlocul lor.

Poezia e construită fără cusur, cititorul aflând adevărul abia la sfârșit, când se vede constrâns să refacă întregul sistem de sentimente al muribundului prin reconstituirea sinuoasei compoziții a poemei sau, pur și simplu, printr-o obligatorie reluare a lecturii. O asemenea lectură reluată, prin forța împrejurărilor mult mai atentă decât prima, va pune cititorul într-o stare de receptivitate maximă și-i va releva nu numai o compoziție măiestrit alcătuită din alternarea imaginilor de front cu cele din universul sătesc, familial și gospodăresc, ci și un personaj care, nemafiind un simplu combatant în războiul neatârnării, devine un erou liric, de mare forță reprezentativă, în primul rând din perspectiva unei etici mioritice.

Cum *O scrisoare de la Muselim Selo* este un testament, eroul ei va trebui așezat, pentru a fi înțeles cum se cuvine, alături de eroi similari din lirica testamentară românească. Finalul cunoscut:

„Așa mi-a spus Ion să-ți scriu
Iubească-ți-l pământul!
Și-am tot lăsat pân'a fost viu
Și-mi țin acum cuvântul."

îndreptățește apropierea poeziei lui Coșbuc de testamentul mioritic.

Ciobanul din balada populară lasă, în cel mai pur limbaj poetic, un testament. El își exprimă dorințele la modul

Scanned with CamScanner

simbolic: „Și de-a fi să mor/ În câmp de mohor,/ Să-i spui lui Vrâncean/ Și lui Ungurean / Ca să mă îngroape / Aice peaproape..." Cele câteva motive care alcătuiesc testamentul – *al fluierelor, al bocetului, al nunții, al ciobanului tânăr, al măicuței bătrâne* – încheagă sistemul eticii mioritice, al „viziunii franciscan-panteistice a morții la individul român", după formula lui G. Călinescu, sau al transformării „unei adversități în contrariul ei", după aceea a lui Mircea Eliade. Între elementele acestui sistem, unele explicit exprimate în textul baladei, altele implicate și relevate de cercetători, precumpănitor pare să fie cel al integrării prin extincție. Eroul mioritic dorește o contopire totală și definitivă în mediul ambiant familiar lui, în universul alcătuit din cele două categorii de elemente: terestre: *(strungă, stână, câine, fluier, vânt, oi, brazi, păltinași, munți, păsări)* și cosmice *(lună, soare, stele)*.

Am observa, pentru interesele demersului de față asupra poemei lui Coșbuc, că în sistemul terestru de referință precumpănesc elementele păstorești: *strungă, stână, câini* etc., fapt ce relevă, o dată în plus, ce s-a demonstrat deja: dragostea de muncă a eroului mioritic, afirmarea elegiac-artistică a regretului că această muncă și profesiune nu se vor mai manifesta și împlini. Din punct de vedere poetic, ele însă nu-și pierd valoarea, căci devin pentru individul român o modalitate de integrare a morții. Cu această ultimă observație, am atins problema unității dintre lumea vie și lumea nevie, problemă fundamentală a filozofiei noastre populare, concretizată în *mitul marii călătorii*, așa cum a fost el descris pe textele folclorice și cum a fost identificat în operele literare culte.

Într-un mai acut registru elegiac, eliberat de orice tentații epice, își rostește testamentul cel mai mare poet român în *Mai am un singur dor:*

„În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării."

Scanned with CamScanner

Testamentul eminescian devine expresia cea mai reprezentativă a eticii mioritice. Nu vom descrie aici toate contradicțiile și problematica filozofică a *Mioriței* – nu e scopul acestui demers interpretativ, am făcut-o mai în detaliu la paginile 42-43 – susținând o teorie sau alta. Vom observa numai că accentul dorinței *(dorului)* eminesciene nu cade pe *Să mă lăsați să mor* din prima strofă, ci pe tot ceea ce urmează după acest vers. De altfel, pe oricare dintre pozițiile teoretice afirmate în jurul baladei *Miorița* s-ar situa cineva, atitudinea eminesciană în fața morții este tot cea mioritică, elegia poetului cult esențializând această etică și valorizând implicațiile și subtilitățile textului folcloric (al *Mioriței* sau al oricărui alt text din ciclul mioritic), de la care, deliberat, sau nu, negreșit, Eminescu a plecat.

Dar *Mai am un singur dor* își dezvăluie valoarea și din perspectiva operei eminesciene privită în ansamblu, în această elegie de încheiere a activității poetice aflându-și locul bine stabilit mai toate motivele romantice eminesciene, după cum în *Luceafărul* se topesc și se alcătuiesc într-un tot unitar desăvârșit *monadele* universului poetic eminescian, toate temele majore ale gândirii poetice și filozofice ale poetului. Ceea ce face din elegia de sfârșit o sinteză.

Locul în societate al lui Eminescu e acela de poet. E ușor de înțeles că avem în vedere problema integrării mioritice care se realizează, la poetul cult, în raport de menirea sa. Căci ce altceva reprezintă pentru un poet ca Eminescu motivele *mării, codrului, cerului, izvorului, lunii, vântului, teiului sfânt, luceafărului,* decât instrumentele sale de lucru și obiectele muncii totodată, prin care s-a exprimat pe sine și pe alții în laboratorul creației sale? Și, deși timpul despărțirii de aceste instrumente de lucru a sosit, poetul dorește să rămână în ambianța lor și de aceea atâtea sintagme poetice care înglobează aceste motive-instrument ale muncii artistice:

Scanned with CamScanner

„Pe când cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece *luna*
Prin vârfuri lungi de brad.
Pătrunză *talanga*
Al serii rece *vânt*,
Deasupră-mi *teiul sfânt* –
Să-și scuture creanga.
.....

Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini.
Fiindu-mi prieteni.
O să-mi zâmbească iar."

Ca individ cu o profesiune practică, ciobanul din *Miorița* se integra naturii, rămânând în ambianța muncii sale oierești, componentele universului său (strunga, stâna, câinii) reprezentând elementele distincte față de cele ale macrocosmosului. Ca poet, Eminescu realizează un salt spiritual. La el instrumentele profesiunii sale se suprapun elementelor macrocosmosului în care se săvârșește, prin extincție, integrarea. De la sine înțeles că atât în *Miorița*, cât și în elegia eminesciană integrarea morții se înfăptuiește la modul fictiv-poetic, pentru că nici poetul anonim, nici poetul cult nu au certitudinea morții cât de cât apropiate în clipa în care-și rostesc testamentul integrării. Ficțiunea însă se construiește prin formula poetică a umanizării, comună textului mioritic și celui eminescian, atitudinea afectiv-participativă a elementelor naturale umanizate (în *Miorița*, la „nuntirea" înmormântării, în elegia eminesciană la odihna veșnică a poetului) făcînd saltul din cotidian în sacral și poetic-simbolic.

Scanned with CamScanner

Să revenim însă la *O scrisoare de la Muselim Selo*, adevăratul obiect al interpretării noastre. Privit în contextul schițat mai sus, testamentul eroului din poezia lui Coșbuc își relevă toate implicațiile atitudinii mioritice deopotrivă în fața vieții și a morții. Cu atât mai mult cu cât, spre deosebire de eroii celorlalte elegii, Ion are certitudinea morții. Ea nu mai este – cum aflăm din final: *Și-am tot lăsat pân'a fost viu* – nici o simplă ipoteză, în ultimă instanță un pretext poetic: **Și de-a fi să mor,** nici doar o dorință: *Mai am un singur dor.* Cu toate acestea, același echilibru sufletesc. Cu deosebirea, în plus, că testamentul e rostit pentru mama muribundului, ceea ce complică enorm mecanismele sufletești ale acestuia, pentru că – din nou un element mioritic – mama trebuie menajată. Bogăția sufletească a eroului găsește însă cale de ieșire. El alcătuiește un testament în care nicăieri nu va rosti pe de-a dreptul crudul adevăr, dar în permanență îl va sugera, strecurând ici și colo adevărate notificații testamentare:

„Tu mergi la popa-n sat să-l rogi
O slujbă să-mi cetească
.....
Făcutu-i-ați și lui (lui Nuțu) la fel
Căciulă cum am vrut-o?
.....
Ea (nevasta) lupte-se cum biet o știi;
C-așa ne dete soartea..."

O permanentă grijă învăluie aceste notificații, și după fiecare dintre ele apare o divagație pe o temă gospodărească menită să abată bănuiala funestă a mamei spre alte coordonate sufletești, întotdeauna aceste coordonate fiind ale speranței că fiul plecat în război se va întoarce negreșit:

„Puteri de nu vei fi având
De plată, vorbă-i lasă (preotului)

Scanned with CamScanner

Că-i voi lucra o zi oricând,
La-ntorsul meu acasă.
.....
Nevestei mele să-i mai spui
Să-mi cumpere o coasă..."

sau lunga divagație clocotind de mândria izbânzii:

„Și i-am făcut, măicuță, vânt,
L-am scos de tot din țară,"

și culminând cu ultimele versuri:

„Dar uite nu e nu știu cât
O lună chinuită,
Și-o să te strâng de după gât,
Măicuța mea iubită..."

De aceea, afirmăm cu toată convingerea că, în compoziția poeziei, ultima strofă, vorbele aparținând căprarului Nicolae adică, nu sunt rostite de căprar și nici scrise de poet pentru mamă, ci exclusiv pentru cititor, singurul care trebuie să știe cu adevărat soarta eroului. Punem astfel în evidență, totodată, ingeniozitatea poetului care-l surprinde, literalmente, pe cititor. Iar cât de bine se întâlnește finalul poeziei lui Coșbuc cu versurile: „Iar la cea măicuță/ Să nu-i spui, drăguță" etc. din *Miorița*, credem că nu mai trebuie demonstrat. S-ar părea, de altfel, că poetul se exersase în problema mamei al cărei fecior a murit în război cu vreo zece ani înainte când scrisese *Rugămintea din urmă (după Lermontov)* în care, cum se știe, poetul pune un muribumd să-și rostească ultimele dorințe în fața unui consătean valid care urmează să se întoarcă în sat.

Probabil însă că poetul simțise că acolo nu reușise să realizeze întru totul dezideratul fundamenntal al poeziei: subtilitatea și ambiguitatea expresiei și a compoziției (și așa

Scanned with CamScanner

Coșbuc este un poet al expresiei proprii, directe) și va reveni în *O scrisoare de la Muselim Selo*, dar cu alte modalități de a comunica întrucâtva același lucru. O va face de data aceasta strălucit, înălțându-și eroul pe culmile eticii mioritice, fiindcă jalea discretă cu care Ion își rostește testamentul e durerea stăpânită a ciobanului care-și plânge nu propria-i moarte, ci „oile-i pierdute".

Cât de solidar este eroul din *O scrisoare de la Muselim Selo* cu universul din care s-a rupt pentru a pleca într-un război menit să asigure permanența acestui univers, se vede din insistența cu care el revine asupra imaginii celor dragi și a celorlalte elemente familiare: mama, copilul, nevasta, problemele gospodărești, solidaritatea comunității sătești (Dar vezi, te rog, de una:/ Să nu mai faci cum ai făcut,/ S-aduni la tine satul, / De veselă că ți-ai văzut/ Acasă iar băiatul!"), imaginile muncii etc. Insistența cu care eroul revine asupra lor ne dă motiv să credem că acesta exprimă, pe de o parte, dragostea de viață, regretul că ea se încheie prea devreme, dar și dorința, pe de altă parte, de a se întoarce – într-un plan poetic fictiv, firește – în universul gospodăresc. Așadar, reintegrarea se realizează și aici, și credem că în sistemul poetic-simbolic al acesteia precumpănitoare este imaginea muncii. Ea ocupă un loc central nu numai prin patosul cu care este evocată, dar și compozițional. Să se observe, de pildă, că strofa:

„Nevestei mele să-i mai spui
Să-mi cumpere o coasă,
Cea veche nu știu: este, – ori nu-i,
Și-o fi acum și roasă
De când rugina scurmă-n ea.
Să-mi văd, o dare-ar sfântul,
Cum cade iarba-n fața mea
Și-mi bate-n plete vântul!"

Scanned with CamScanner

ocupă un loc simetric între celelalte, fiind plasată aproximativ la jumătatea discursului poetic.

E, deci, neîndoios că imagini ca aceea din strofa de mai sus, evocate printr-un conjunctiv, deci ca acțiune posibilă, cumulat cu un dativ etic: *să-mi văd,* cu invocarea unor puteri de deasupra: *dare-ar sfântul,* completate afectiv cu un *o* interjecțional și urmate, în sfârșit, cu două imagini dinamice construite cu indicativul prezent *(cade iarba-n fața mea, / Și-mi bate-n plete vântul),* care încheagă laolaltă icoana bucuriei muncii în mijlocul naturii stăpâne, dar și stăpânite de către om, este, ziceam, neîndoios că asemenea imagini nu pot exprima altceva decât dragostea de viață. Aceeași atitudine, deci, în fața morții ca și a ciobanului care cere să fie îngropat „în strunga de oi/ Să fiu tot cu voi."

Așadar, din nou problema muncii profesionale, care-l ajută pe om să-și redobândească echilibrul cumva amenințat de perspectiva morții. Întocmai, altfel spus, ca în cazul ciobanului din *Miorița,* sau al lui Eminescu.

Trebuie însă adăugat că motivul morții, adică războiul ca atare, cu tot ceea ce presupune el, evocat și el pe larg de către Ion în relatarea lui, nu este, cum ne-am aștepta, poate, hulit, ci înfățișat și în realitatea lui crudă (Ion al Anei care zace de patru luni, mulțimea de „ciungi și ologi" etc.), dar și cu mândria datoriei împlinite într-un război pe deplin justificabil și, de altfel, justificat. Ceea ce face, într-o înțelegere estetică a lucrurilor, din război un pretext poetic care declanșează rostirea discursului liric precum complotul în *Miorița,* care nu are nici el altă funcție.

Limbajul poetic în *O scrisoare de la Muselim Selo* este perfect adecvat situațiilor și celui care-l folosește. Fără să fie foarte încărcată, chiar dimpotrivă: săracă sub raport metaforic, expresia este suficientă imaginilor pe care le încheagă și mesajului pe care-l transmite. De fapt, încărcătura metaforică este preluată de subtilitățile și sinuozitățile stărilor sufletești care-și găsesc echivalent în mulțimea expresiilor și

Scanned with CamScanner

locuțiunilor populare, evidente pentru oricine citește poezia lui Coșbuc.

Similitudinea etică a eroilor celor trei poeme la care ne-am referit este de ordinul evidenței. Cei trei eroi lirici se află în perspectiva morții, pentru personajul lui Coșbuc moartea fiind totuși o certitudine. Toți trei însă au o atitudine superioară în fața morții, seninătatea afișată izvorând din înțelegerea adânc firească a fenomenului. Această filozofie se sprijină pe solidaritatea lor cu toposul, cu elementele acestuia, cu universul care cuprinde mobilurile muncii și munca însăși, fie ea practică, efectivă, ca în cazul eroilor din *Miorița* și *O scrisoare de la Muselim Selo*, fie artistică, cum e cazul cu Eminescu. De aici, din această solidaritate, izvorăște dorința reintegrării universului prielnic fiecăruia, expresia poetică fiind însăși substanța lirică a celor trei poeme. De remarcat, în mod deosebit, că pentru fiecare dintre ei procesul reintegrării se realizează în primul rând pe calea evocării muncii, a profesiunii.

Un cald umanism se degajă din toate trei și o mângâietoare grijă pentru suferința celui rămas în urma dispărutului în *Miorița* și *O scrisoare de la Muselim Selo*. Mai mult, s-ar putea spune că în poema lui Coșbuc grija pentru suferința mamei este axa fundamentală a discursului.

S-a reproșat uneori lui Coșbuc, de către cercetători competenți, cu argumente plauzibile chiar, că nu are profunzime filozofică și nici subtilitate metaforică, ideile fiind exprimate fără suplețe, prea direct, metafora cel mai adesea lipsind. S-a afirmat, în același timp, că valoarea operei năsăudeanului s-ar datora virtuozității poetului în domeniul structurilor prozodice foarte originale. În ce ne privește, am încercat să demonstrăm că, în poezii ca *O scrisoare de la Muselim Selo*, poetul din Hordău atinge problematica gravă, majoră, a atitudinii în fața morții, asipirând și ajungând la culmile marii poezii lirice românești, fie ea folclorică sau cultă.

Scanned with CamScanner

NUNTA ZAMFIREI*

E lung pământul, ba e lat,
Dar ca Săgeată de bogat
Nici astăzi domn pe lume nu-i,
Și-avea o fată, – fata lui –
Icoană-ntr-un altar s-o pui
La închinat.

Și dac-a fost petită des,
E lucru tare cu-nțeles,
Dar dintr-al prinților șirag,
Câți au trecut al casei prag,
De bună seamă cel mai drag
A fost ales.

El, cel mai drag! El a venit
Dintr-un afund de Răsărit,
Un prinț frumos și tinerel,
Și fata s-a-ndrăgit de el.
Că doară tocmai Viorel
I-a fost menit.

Și s-a pornit apoi cuvânt!
Și patru margini de pământ
Ce strimte-au fost în largul lor,
Când a pornit s-alerge-n zbor
Acest cuvânt mai călător
Decât un vânt!

Ca ieri, cuvântul din vecini
S-a dus ca astăzi prin străini,
Lăsând pe toți, din cât afund
O mie de crăimi ascund,
Toți craii multului rotund
De veste plini.

Și-atunci din tron s-a ridicat
Un împărat după-mpărat
Și regii-n purpur s-au încins,
Și doamnele grăbit au prins
Să se gătească dinadins,
Ca niciodat'.

Iar când a fost de s-a-mplinit
Ajunul zilei de nuntit,
Din munți și văi, de peste mări,
Din larg cuprins de multe zări,
Nuntași din nouăzeci de țări
S-au răscolit.

De cum a dat în fapt de zori
Veneau cu fete și feciori,
Trăsnind rădvanele de crai,
Pe netede poteci de plai:
La tot rădvanul patru cai,
Ba patru sori.

Din fundul lumii, mai din sus,
Și din Zorit, și din Apus,
Din cât loc poți gândind să bați
Venit-au roiuri de-mpărați
Cu stemă-n frunte și-mbrăcați
Cum astăzi nu-s.

Sosit era bătrânul Grui
Cu Sanda și Rusanda lui,
Și Țințeș, cel cu trainic rost,
Cu Lia lui sosit a fost,
Și Bardeș cel cu adăpost
Prin munți sâlhui.

---

* Analiză publicată în *Limbă și literatură*, vol. 2/1990, pp. 248-252, sub titlul *Poetic – nepoetic în opera literară* (cu aplicație la „*Nunta Zamfirei*" de George Coșbuc).

Scanned with CamScanner

Și alții, doamne! Drag alint
De trupuri prinse-n mărgărint!
Ce fete dragi! Dar ce comori
Pe rochii lungi țesute-n flori!
Iar hainele de pe feciori
Sclipeau de-argint.

Voinicii cai spumau în salt;
Și-n creasta coifului înalt
Prin vulturi vântul viu vuia,
Vrun prinț mai tânăr când trecea
C-un braț în șold și pe prăsea
Cu celălalt.

Iar mai spre-amiazi, din depărtări
Văzutu-s-a crescând în zări
Rădvan cu mire, cu nănași,
Cu socri mari și cu nuntași,
Și nouăzeci de feciorași
Veneau călări.

Și ca la mândre nunți de crai
Ieșit-a-n cale-ales alai
De sfetnici mulți și mult popor
Cu muzici multe-n fruntea lor;
Și drumul tot era covor
De flori de mai.

Iar când alaiul s-a oprit
Și Paltin-crai a stărostit
A prins să sune sunet viu
De treasc și trâmbiți și de chiu –
Dar ce scriu eu? Oricum să scriu
E nemplinit!

Și-atunci de peste larg pridvor,
Din dalb iatac de foișor
Ieși Zamfira-n mers isteț,
Frumoasă ca un gând răzleț,
Cu trupul nalt, cu părul creț,
Cu pas ușor.

Un trandafir în văi părea;
Mlădiul trup i-l încingea
Un brâu de-argint, dar toată-n tot
Frumoasă cât eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea.

Și ea mergând spre Viorel,
De mână când a prins-o el,
Roșind s-a zăpăcit de drag, –
Vătavul a dat semn din steag
Și-atunci porniră toți șireag
Încetinel.

Și-n vremea cât s-au cununat
S-a-ntins poporul adunat
Să joace-n drum după tilinci:
Feciori, la zece fete, cinci,
Cu zdrângăneii la opinci
Ca-n port de sat.

Trei pași la stânga linișor
Și alți trei pași la dreapta lor;
Se prind de mâini și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind,
Și bat pământul tropotind
În tact ușor.

Iar la ospăț! Un râu de vin!
Mai un hotar tot a fost plin
De mese, și tot oaspeți rari,
Tot crai și tot crăiese mari,
Alăturea cu ghinărari
De neam străin.

A fost atâta chiu și cânt
Cum nu s-a pomenit cuvânt!
Și soarele mirat sta-n loc,
Că l-a ajuns și-acest noroc,
Să vadă el atâta joc
P-acest pământ!

Scanned with CamScanner

De-ai fi văzut cum au jucat
Copilele de împărat,
Frumoase toate și întrulpi,
Cu ochi șireți ca cei de vulpi,
Cu rochii scurte până-n pulpi,
Cu păr buclat.

Și principi falnici și-ndrăzneți,
De-al căror buzdugan isteț
Perit-au zmei din iaduri scoși!
De-ai fi văzut jucând voioși
Și feți-voinici, și feți-frumoși,
Și logofeți.

Ba Peneș-împărat, văzând
Pe Barbă-Cot, piticul, stând
Pe-un gard de-alături privitor,
L-a pus la joc! Și-ntre popor
Sărea piticu-ntr-un picior
De nu-și da rând!

Sunt grei bătrânii de pornit,
Dar de-i pornești, sunt grei de-oprit!
Și s-au pornit bărboșii regi
Cu sfetnicii-nvechiți în legi
Și patruzeci de zile-ntregi
Au tot nuntit.

Și vesel Mugur-împărat
Ca cel dintâi s-a ridicat
Și, cu păharul plin în mâini,
Precum e felul din bătrâni
La orice chef între români,
El a-nchinat.

Și-a zis: – „Cât mac e prin livezi,
Atâția ani la miri urez!
Și-un prinț la anul! blând și mic,
Să crească mare și voinic, –
Iar noi să mai jucăm un pic
Și la botez!“

Demersul nostru, în parte teoretic, în parte analitic, ne-a fost prilejuit de împlinirea, anul trecut, a unui secol de la publicarea poemului lui George Coșbuc, *Nunta Zamfirei*. Evenimentul de acum un veac dobândește o semnificație deosebită și pentru că e legat de anul morții lui Eminescu, deci și de centenarul trecerii în neființă a poetului nostru național. Cum George Coșbuc avea să contribuie substanțial la dislocarea epigonismului eminescian, defrișând noi teritorii – alături de alți poeți, precum Al. Macedonski sau Octavian Goga – pentru dezvoltarea tinerei poezii românești, am socotit nimerit să ne organizăm comentariile în jurul poemei ilustrului năsăudean.

Pentru a accede la lumea imaginată de autorul unei opere literare, pentru a-i dezvălui semnificațiile și pătrunde sensul, cercetătorul, profesorul și – de ce nu? – cititorul obișnuit trebuie să aibă în vedere trei niveluri de constituire

Scanned with CamScanner

a discursului literar-artistic: compoziția, semantica și eufonia. Cu alte cuvinte, trebuie pătruns și înțeles procesul de extragere a valorilor expresive din limbajul uzual cotidian. Deși această atitudine față de demersul poetic este punctul forte al orientărilor moderne în abordarea lui, ținem să subliniem că, în esență, punctul de vedere nu este chiar așa de nou. Titu Maiorescu – ca să luăm un exemplu chiar din cultura noastră – afirma în 1867 că „*prima condițiune* [...] *pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului*“[1] și preciza că poetul trebuie să facă apte pentru poezie cuvintele uzuale, ilustrându-le cu „epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparațiuni, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru pe cele care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale“[2].

Ca să revenim, compoziția reprezintă un principiu de organizare a materialului lingvistic în vederea convertirii lui artistice prin constituirea într-un discurs poetic.[3] Altfel spus, compoziția se definește ca structură exterioară a unei opere de artă care permite dispunerea în cadrul acesteia a materialului artistic[4], în scopul învestirii lui cu o semnificație. Or, semantica reprezintă stratul cel mai delicat al unui discurs poetic în care trebuie ajuns la *semnificația semnificației*, cum numesc retoricienii de la Liège problema numărul unu a retoricii. Concepând figurile retorice ca abateri de la

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, București, Editura Minerva, 1973, p. 10-11.

[2] *Ibidem*, p. 13.

[3] V. Jirmunski, *Kompoziția liriceskih stihotvorenii*, Petersburg, 1921, p. 3.

[4] Cf. și V. Jirmunski, *op. cit.*, p. 3-4: „compoziția înseamnă, după cum arată însuși cuvântul, construirea (repartizarea, dispunerea) materialului artistic.“

Scanned with CamScanner

normă, de la un grad zero, aceștia pun la baza perceperii stratului superior al semnificației unui text raportul dintre fenomenul redundanței și cel al reducerii (corectării). Numai prin corectarea abaterii (a erorii) e posibilă perceperea ei, în ultimă instanță deci a figurii retorice. Această corectare (reducere sau readucere la normă) este asigurată de un coeficient mai mare sau mai mic de redundanță, iar indicii de redundanță sunt absolut necesari pentru procesul decodării unui mesaj poetic, proces pe care-l putem imagina prin răsturnarea procesului codării[1].

Punând la baza constituirii unui discurs poetic principiul echivalenței (asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie), Roman Jakobson afirma că funcția poetică a limbajului „proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării"[2]. Este limpede că decodarea se va săvârși prin răsturnarea procesului descris de Jakobson, sau mai bine zis prin parcurgerea inversă de către receptor a căii parcurse înainte de către transmițător. Rezultă că perceperea în plan sintagmatic a unei abateri va necesita raportarea ei la paradigmă în vederea corectării, deci descifrării ei, iar raportarea la paradigma care a dat naștere figurii retorice e asigurată de indicii de redundanță de care vorbeam mai sus, adică de factorii care indică similitudinea și disimilitudinea și care a făcut posibilă echivalarea termenilor în paradigmă, în vederea sintagmatizării lor.

Dar semnificația poetică nu trebuie văzută numai sub forma pendulării între paradigmă și sintagmă, a trecerii din paradigmă în sintagmă și de aici înapoi în paradigmă, căci e limpede că o dată cu trecerea de pe verticală pe orizontală s-au produs și modificările de sens care cer întoarcerea la

---

[1] Cf. și Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei, 1973, p. 33-35.

[2] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în vol. *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1964, p. 95

Scanned with CamScanner

„verticală" în vederea descifrării noilor sensuri dobândite. Acest lucru înseamnă în fapt trecerea dintr-un limbaj în altul, din limbajul uzual în cel poetic. „Semnificația nu este, așadar, altceva decât această transpunere dintr-un nivel al limbajului în altul, dintr-un limbaj într-un limbaj diferit, iar sensul este tocmai această posibilitate de *transcodare*"[1].

Cum vom putea, prin urmare, aborda, din această perspectivă a poeticii și retoricii moderne, o operă literară ca *Nunta Zamfirei*, de George Coșbuc, în încercarea de a surprinde parametrii lumii artistice a acestui poem? Cum s-ar putea vorbi despre textul poetic și cel nepoetic pe tema din *Nunta Zamfirei*?

Este evident, mai întâi, că tema poemei lui Coșbuc este etnografică: nunta la români. Textul nepoetic, să zicem științific, va descrie mai mult sau mai puțin fidel succesiunea obiceiurilor legate de organizarea și desfășurarea ceremonialului nunții: peținea fetei și alegerea mirelui, vestirea nunții, sosirea nuntașilor, constituirea alaiului de nuntă, cununia, ospățul, petrecerea, urarea. Textul obținut nu va fi lipsit de interes, dar calitatea interesului acestuia va depinde de scopul cu care cititorul i se adresează. Dacă cititorul va dori să obțină informații exacte asupra ceremonialului nunții, le va obține. Dacă însă – presupunând că-i sunt cunoscute aceste obiceiuri pentru că le-a trăit aievea sau pentru că s-a informat în prealabil în legătură cu ele – el va năzui spre altceva, spre dobândirea unei imagini care să-l emoționeze, să-l facă să trăiască sau să retrăiască intens evenimentul nunții, atunci dorința nu-i va fi satisfăcută.

Am pus anume, oarecum invers, problema raportului dintre transmițător și destinatar, căci se constată că adesea, și mai ales în literatura din ultimele decenii, poeții își aleg teme dintre cele mai insolite, adică dintr-o realitate mai puțin

---

[1] A.J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, Editura Minerva, 1975, p. 27.

Scanned with CamScanner

trăită, în consecință mai puțin banală, să zicem din lumea ideilor înalte, uneori complicate inutil din aceeași teamă, justificată cel mai adesea doar de lipsa unui talent autentic.

Iată de ce va fi pasionant să urmărim saltul din banal în artistic într-o operă literară care creează o lume a ei plecând de la datele cele mai familiare ale realității: *Nunta Zamfirei*.

Se va spune că realitatea însăși, pe care și-a ales-o ca suport tematic, îl va ajuta pe poet, pentru că o nuntă înseamnă un salt din cotidian în festiv. Numai că în cazul de față festivul nu-l ajută cu nimic pe poet, el constituind, pentru lumea satului și nu numai pentru ea, o realitate ca oricare alta care, cum am văzut, poate fi descrisă și într-un text nepoetic. Poetul va face de aceea, el însuși, un al doilea salt, din festiv în fabulos. În felul acesta nunta nu va mai fi una oarecare, ci o nuntă „ca-n basme", deci dintr-o dată *altceva*. Prin acest *altceva* am atins problema *transfigurării*, fundamentală, pentru orice operă de artă, deci și pentru opera literară.

Ca operă literară, *Nunta Zamfirei* va trimite spre receptor imaginea nunții „ca-n basme" cu ajutorul cuvintelor. Or, chiar lumea basmului îi va oferi lui Coșbuc un procedeu poetic: hiperbolizarea. Hiperbola este figura retorică ce rezultă dintr-o operație de adjoncție. Nu este însă vorba de o simplă adăugare la realitatea existentă a unor însușiri, să zicem arbitrare, pentru că procesul parcurge o cale mai complicată. Pentru a ajunge la hiperbolă, cel ce o folosește trebuie mai întâi să „demoleze" realitatea dată în logica ei pentru a o reconstrui după o „altă" logică, după o logică particulară, proces din care poate rezulta pur și simplu o „realitate ilogică".

La Coșbuc, în *Nunta Zamfirei*, lucrurile stau totuși puțin altfel. El neagă datele realității în logica lor din capul locului: familiile nu mai sunt familii, ci *crâmi*, satul nu mai este sat, ci un întreg glob pământesc, exprimat și el figurat printr-o superbă metaforă: *multul rotund*. În clipa în care s-a hotărât

Scanned with CamScanner

să prezinte nunta nu în dimensiunile obișnuite ale lumii satului, ci în dimensiunile fără limite ale lumii basmului, Coșbuc a înlocuit logica „normală" cu „logica" basmului. Hiperbola va trebui deci înțeleasă în relațiile ei cu celelalte elemente ale cadrului general, fiindcă autorul a operat o substituire și, dacă teoria metaforei n-ar fi atât de complicată, am putea afirma că, de fapt, *Nunta Zamfirei* este o metaforă de macrocontext. Aceasta, ca să demonstrăm încă o dată că e falsă acreditarea ideii că poetul ardelean n-are metaforă.

Există în *Nunta Zamfirei* și metafore de microcontext. Două dintre ele vin în sprijinul individualizării Zamfirei, o dată la început, când poetul zice despre ea că e „Icoană-ntr-un altar s-o pui/ La închinat", și a doua oară când ne-o înfățișează mireasă: „Un trandafir în văi părea". Caracteristica acestor metafore ar fi că ele se apropie foarte mult de conținutul metaforei folclorice, deosebindu-se însă, în același timp, aproape în egală măsură, de aceasta. Oricum, amândouă își găsesc corespondentul în ansamblul de figuri poetice al poporului. Într-un text folcloric antologat de Lucian Blaga citim:

Mândrele-s sfinte icoane
Acățate în piroane,
Ochii lor, făcliile
Ce ard duminicile;
Iar gurița lor cea dulce
Seamănă cu sfânta cruce.[1]

Insul care s-a supus, în aceste versuri, dulcei stări de erotizare va fi simțit nevoia transcenderii sentimentului și atunci a recurs la metaforă, cu ajutorul căreia a realizat saltul atât de necesar din profan în sacral. I se va fi părut însă

[1] Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 33.

Scanned with CamScanner

insuficient enunțul metaforic „Mândrele-s sfinte icoane", nevoia de a rămâne cât mai mult în tovărășia obiectului pasiunii erotice determinând apariția altor două metafore recrutate tot în planul sacral-religios: *făclii* și *sfânta cruce*. E cazul să relevăm drumul sinuos al substituirilor și echivalențelor metaforice atât de caracteristic metaforei folclorice: între *mândre* și *îngeri* (realitate subînțeleasă), între *îngeri* și *icoane*, între *icoane* și *mândre*.

În locul metaforei analitice din folclor, Coșbuc folosește însă, ca orice poet cult, metafora sintetică, integratoare: *Icoană-ntr-un altar s-a pui/ La închinat*, renunțând adică la detalierea procesului metaforizării și reținând doar rezultatul lui.

O demonstrație de virtuozitate eufonic-dinamică se poate face pe strofele care transfigurează artistic realitatea etnografică a horei în cadrul ceremonialului nupțial. Dar motivul acesta a fost frecvent comentat de exegeții lui Coșbuc, fapt ce ne îndeamnă să trimitem la o relativ recentă și mai ales excelentă asemenea exegeză[1], pentru ca nu cumva ceea ce am putea spune noi să nu pară nu numai cu mult mai prejos, ci, cu deosebire, superfluu.

Conectat prea strâns și prea adesea la modalitățile folclorice ale operațiilor retorice, George Coșbuc păstrează un coeficient nu prea mare – aproximativ egal cu cel din folclor – de redundanță, adică de mărci corectoare ale abaterilor de la normă, care am văzut că întovărășesc, genetic vorbind, figurile poetice înseși. Neridicând obstacole greu de trecut în descifrarea acestor figuri, Coșbuc pare facil și de aici prejudecata: Coșbuc nu e un poet mare. Dar, fără să prezinte dificultăți prea mari în descifrarea lor, figurile sale poetice au o mare forță evocatoare.

---

[1] Vezi Ion Vasile Șerban, *G. Coșbuc: „Nunta Zamfirei" (hora)*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1988, p. 245-252.

Scanned with CamScanner

Asemenea imagini evocatoare de viață, în organizarea ei, în dinamica ei, în morala ei, sunt numeroase în *Nunta Zamfirei* și nu vom zăbovi asupra lor. Vom mai insista însă puțin asupra unei metafore, aceeași la care ne-am mai referit: *Icoană-ntr-un altar s-o pui/ La închinat.* Ce poate evoca o icoană? În primul rând ideea de sacralitate; apoi, puritate și statornicie. Nimic mai sacru, mai pur și mai statornic decât destinul nedezmințit al femeii de a-l perpetua, născându-l, pe om. Acesta va fi, dar, și destinul Zamfirei care, pentru a fi împlinit, trebuie să devină mireasă. Nu este oare acesta sensul urării rostite de Mugur-împărat în finalul poemei?

Și-a zis: „Cât mac e prin livezi
Atâția ani la miri urez.
Și-un prinț la anul, blând și mic
Să crească mare și voinic
Iar noi să mai jucăm un pic
Și la botez."

În orice text poetic există un coeficient mai mare sau mai mic de literaritate și un alt coeficient, de asemenea mai mare sau mai mic, de neliteraritate. Și credem că nu greșim dacă socotim că neliteraritatea reprezintă urzeala, suportul pe care se sprijină țesătura fină a literarității.

Ca să ne referim din nou la *Nunta Zamfirei*, ar trebui să spunem că cel care o citește capătă și un minimum de informație etnografică în legătură cu nunta la români. Am merge chiar mai departe și am zice că din lectura unui text științific etnografic cu această temă lectorul va reține mai puțin decât a reținut, etnografic vorbind, din *Nunta Zamfirei*. Aceasta, pentru faptul știut de noi toți că la fixarea în minte a informațiilor transmise de o operă poetică participă intens sensibilitatea, emoționalitatea, inima.

Scanned with CamScanner

ALEXANDRU MACEDONSKI

NOAPTEA DE DECEMVRIE*

Pustie și albă e camera moartă...
Și focul sub vatră se stinge scrumit...–
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nici o schinteie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e-aproape un mit...

Și nici o schinteie în ochiu-adormit.

Pustie și albă e-ntinsa câmpie...
Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
Sălbatică fiară, răstriștea-l sfâșie,
Și luna privește cu ochiu-oțelit...–
E-n negura nopții un alb monolit...

Și luna privește cu ochiu-oțelit.

Nămeții de umbră în juru-i s-adună...
Făptura de humă de mult a pierit,
Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună –
Chiar alba odaie în noapte-a murit...–

Făptura de humă de mult a pierit.

E moartă odaia, și mort e poetul...–
În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit,

---

* Reprodusă după Alexandru Macedonski, *Opere*, II, ediție de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, pp. 160-166.

Scanned with CamScanner

Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
Un tremol sinistru de vânt-năbușit...
Iar crivățul țipă... – dar el ce-a greșit?

Un haos urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare și-n gându-i și-afară,
Și luna e rece în el, și pe cer...
Și bezna lungește o strașnică gheară,
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

Și luna e rece în el, și pe cer.

Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

– „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?"

Și flacăra spune: – „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cântă, și tânăr refii...–
În slava-nvierei înează oftarea...
Avut și puternic emir, voi să fii".
Și flacăra spune: „Aduc inspirarea"
Și-n albă odaie aleargă vibrarea.

Răstrîștea zăpezei de-afară dispare...
Deasupră-i e aur, și aur e-n zare,–
Și iată-l emirul orașului rar...
Palatele sale sunt albe fantasme,
S-ascund printre frunze cu poame din basme,
Privindu-se-n luciul pârâului clar.

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul...
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul

Scanned with CamScanner

Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
Un tremol sinistru de vânt-năbușit...
Iar crivățul țipă... – dar el ce-a greșit?

Un haos urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare și-n gându-i și-afară,
Și luna e rece în el, și pe cer...
Și bezna lungește o strașnică gheară,
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

Și luna e rece în el, și pe cer.

Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

– „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?"

Și flacăra spune: – „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cântă, și tânăr refii...–
În slava-nvierei înează oftarea...
Avut și puternic emir, voi să fii".
Și flacăra spune: „Aduc inspirarea"
Și-n albă odaie aleargă vibrarea.

Răstriștea zăpezei de-afară dispare...
Deasupră-i e aur, și aur e-n zare,–
Și iată-l emirul orașului rar...
Palatele sale sunt albe fantasme,
S-ascund printre frunze cu poame din basme,
Privindu-se-n luciul pârâului clar.

Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul...
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul

Scanned with CamScanner

Nuanțe, ce-n umbră, încet, vestejesc...–
Havuzele cântă... -- voci limpezi șoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul.

Și el e emirul, și are-n tezaur,
Movile înalte de-argint și de aur,
Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;
Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite –
În grajduri, cai repezi cu foc în copite,
Și ochi împrejuru-i – ori spuză, ori flori.

Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi, de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită –
Bagdadul, poiana de roze și crini –
Djamii – minarete – și cer ce palpită.

Și el e emirul, și toate le are...
E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka se duce cu gândul mereu,
Și-n fața dorinței – ce este – dispare –
Iar el e emirul, și toate le are.

Spre Meka-l răpește credința – voința,
Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea –
Din tălpi până-n creștet îi cere ființa.

Dar Meka e-n zarea de flăcări – departe –
De ea o pustie imensă-l desparte
Și pradă pustiei câți oameni nu cad?
Pustia e-o mare aprinsă de soare,
Nici cântec de paseri, nici pomi, nici izvoare –
Și dulce e viața în rozul Bagdad.

Scanned with CamScanner

Și dulce e viața în săli de-alabastru,
Sub bolți lucitoare de-argint și de-azur,
În vie lumina tronând ca un astru,
Cu albele forme de silfi împrejur,
În ochi, cu lumina din lotusu-albastru.

Dar iată și ziua când robii și-armează...–
Cămile gătește, și negri-armăsari,
Convoiul se-nșiră – în zori schinteiază,
Pornește cu zgomot, – mulțimea-l urmează
Spre porți năpustită cu mici și cu mari.

Și el ce e-n frunte pe-o albă cămilă,
Jar viu de lumină sub roșu-oranisc,
S-oprește, o clipă, pe verdele pisc,
Privindu-și orașul în roza idilă...

S-oprește, o clipă, pe verdele pisc...
Din ochiul său mare o lacrimă pică,
Pe când, de sub dealuri, al soarelui disc
În gloria-i de-aur încet se ridică...

Și lacrima, clară, lucește și pică...

Din apa fântânei pe care o știe
În urmă, mai cere, o dată, să bea...
Curmalii-o-nfășoară c-o umbră-albăstrie...
Aceeași e apa spre care venea
Copil, să-și alinte blondețea în ea –
Și-ntreagă, fântâna, e tot cum o știe.

E tot cum o știe, – dar searbăd la față,
Sub magica-i umbră, un om se răsfață...
Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,
Hoit jalnic de bube – de drum prăfuit,
Viclean la privire, și searbăd la față.

Scanned with CamScanner

De nume-l întreaba emirul, deodată,
Și-acesta-i răspunde cu vocea ciudată:
– La Meka, plecat-am a merge și eu...
– La Meka?... La Meka?... și vocea ciudată:
– La Meka! La Meka! răsună mereu.

Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește...
Pocit, schiop și searbăd, abia se târăște...
Și drumu-ocolește mai mult – tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi șerpuiește,
O tânără umbră de soare-l ferește,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Și drumu-ocolește mai mult – tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemenea pleacă –
Pustia-l așteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nșiră cămile și cai,
Se mistuie-n soare Bagdadul, și piere
Mai șters decât rozul de flori efemere,
Mai stins decât visul pierdutului rai.

În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă...
Și el naintează – și calea e dreaptă –
E dreaptă – tot dreaptă – dar zilele curg,
Și foc e în aer, în zori, și-n amurg –
Și el naintează – dar zilele curg.

Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...
Și el naintează sub flăcări de soare...
În ochi o nălucă de sânge – în gât
Un chin fără margini de sete-arzătoare...
Nisip, și deasupra, cer roșu – și-atât. –
Și toti naintează sub flăcări de soare.

Și tot fără margini pustia se-ntinde,
Și tot nu s-arată orașul preasfânt –
Nimic n-o sfârșește în zori când s-aprinde,

Scanned with CamScanner

Și n-o-nviorează suflare de vânt –
Lucește, vibrează, și-ntruna se-ntinde.

Abia ici și colo, găsesc, câteodată,
Verdeață de oază cu dor așteptată...
Săgeată, aleargă cal alb și cal murg,
Cămilele-aleargă săgeată și ele,
La cântecul apei se fac ușurele...
Izvor sau citernă în clipa le scurg
Dar chinul reîncepe – și zilele curg.

Și tot nu s-arată năluca sublimă...
Și apa, în foale, descrește mereu...
Când calul, când omul, s-abate victimă,
Iar mersul se face din greu, și mai greu...
Cu trei și cu patru, mor toți plini de zile,
Dragi tineri, cai ageri, și mândre cămile.

Și tot nu s-arată cetatea de vise...
Merindele, zilnic, în trăiști se sfârșesc...
Prădalnice zboruri de paseri sosesc...
S-aruncă pe lești cu ciocuri deschise,
Cămile, cai, oameni cad, pier, se răresc...
Doar negrele paseri mereu se-nmulțesc
Și tot nu s-arată cetatea din vise.

Cetatea din vise departe e încă,
Și vine și ziua cumplită, când el
Rămas din toți singur, sub cer de oțel,
Pe minte își simte o noapte adâncă... –
Când setea, când foamea –, grozave la fel,
Pe piept, ori pe pântec, îi pun câte-o stâncă
Prin aeru-n flăcări, sub cerul de-oțel.

Pierduți sunt toți robii, cu cai, cu cămile...
Sub aeru-n flăcări, zac roșii movile... –
Nainte – în laturi – napoi – peste tot,

Scanned with CamScanner

Oribil palpită aceeași culoare...
E-aprins chiar plămânul hrănit cu dogoare,
Iar ochii se uită zadarnic, cât pot –
Tot roșu de sânge zăresc peste tot
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile.

Și foamea se face mai mare – mai mare,
Și zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare...
Bat tâmplele... – ochii sunt demoni cumpliți...
Cutremur e setea, ș-a foamei simțire
E șarpe, ducându-și a ei zvârcolire
În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiți... –
Bat tâmplele... – ochii sunt demoni cumpliți.

Abia mai pășește cămila ce-l poartă...
Speranța, chiar dânsa, e-n sufletu-i moartă
Dar iată... – părere să fie, sau ea?...
În zarea de flăcări, în zarea de sânge,
Lucește... – Emirul puterea și-o strânge...–
Chiar porțile albe le poate vedea...
E Meka! E Meka! ș-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă – aleargă,
Și albele ziduri, lucesc – strălucesc,
Dar Meka începe și dânsa să meargă
Cu pasuri, ce-n funduri de zări o răpesc,
Și albele ziduri, lucesc – strălucesc!

Ca gândul aleargă spre alba nălucă,
Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...
Cămila, cât poate, grăbește să-l ducă...
Dar visu-i, nu este un vis omenesc –
Și poamele de-aur lucesc – strălucesc –
Iar alba cetatea rămâne nălucă.

Rămâne nălucă, dar tot o zărește
Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,

Scanned with CamScanner

Și tot către ele s-ajungă zorește,
Cu toate că știe prea bine că-l mint
Și porți de topaze, și turnuri de-argint.

Rămâne nălucă în zarea pustiei
Regina trufașă, regina magiei,
Frumoasa lui Meka – tot visul țintit,
Și vede pe-o iazmă că-i trece sub poartă...
Pe când șovăiește cămila ce-l poartă...
Și-n Meka străbate drumețul pocit,

Plecat schiop și searbăd pe drumul cotit –
Pe când șovăiește cămila ce-l poartă...

Și moare emirul sub jarul pustiei –
Și focu-n odaie se stinge și el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,
Și frigul se face un brici de oțel...
Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă – ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare..
Murit-a emirul sub jarul pustiei.[1]

Când scria, în 1901, *Noaptea de decemvrie*, Macedonski publicase cu mulți ani în urmă *Nopțile (de noiemvrie, de februarie, de ianuarie)*, cu un puternic caracter social, critic și protestatar. Își înstrunase, de asemenea, lira pentru a intona acel luminos imn de slavă închinat purității și frumuseții naturii din *Noaptea de mai*. Avea, așadar, o bogată experiență artistică și își privea cu luciditate trecutul bântuit de tot felul

[1] Analiza poemului a fost, într-o primă versiune, capitol în *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XI-a (în colaborare cu Maria Pavnotescu) Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979; ediția a II-a, 1982, pp. 260-271.

Scanned with CamScanner

de inamiciții literare pentru a se considera un poet blestemat, nedreptățit. *Noapte de decemvrie* trebuie înțeleasă ca o poemă în care, de pe poziții etice ferme, Macedonski își apreciază și-și fixează condiția: să treacă prin viață demn, luând pieptiș piedicile, încrezător în steaua lui de mare poet care nu face concesii de niciun fel, în primul rând de natură artistică, mereu cu ochii spre idealul său poetic.

Cu 11 ani înainte, adică în ianuarie 1890, Macedonski publicase, în ziarul *Românul*, un poem în proză, intitulat *Meka și Meka*, în care valorifica o legendă orientală, spațiu natural mult îndrăgit de poeții mai noi, de la romantici la parnasieni și simboliști.

Meka și Meka conține o parabolă, dictată de inspirația „cu limbă de foc", într-o noapte de decembrie, cu ger și zăpadă, a unui poet sărac și în dezacord cu lumea guvernată de vanitate și aur. Un prinț arab, Ali-ben-Máhomet-ben Hassan, primește cu limbă de moarte, de la tatăl său, îndemnul de a nu se abate niciodată de la calea cea dreaptă. Acest principiu etic, lăsat moștenire o dată cu o imensă avere, este respectat cu sfințenie de tânărul prinț. Plecat în pelerinaj la Meka, cetatea sfântă a musulmanilor, prințul își alcătuiește un convoi strălucit și îndestulat, din servitori, cămile, cai și provizii, cu care urma să străbată *drumul drept* peste imensa pustie arabă. Tot spre Meka pleacă și cerșetorul Pocitan-ben-Pehlivan, care preferă *calea ocolită* și singuratică. Convoiul prințului piere, într-adevăr, în deșert. Ali are viziunea înșelătoare a cetății, ca într-o Fata Morgana, și i se pare, înainte de a muri, că Pocitan pătrunde prin poarta strălucită a „Mekăi pământești", pe când el trece pragul „Mekăi cerești". De aici titlul și semnificațiile titlului poemei în proză: *Meka și Meka*.

După 11 ani, Macedonski revine asupra subiectului ei și, decantând în materia parabolei publicate în *Românul* noi înțelesuri simbolice, dă naștere celei mai valoroase dintre *Nopțile* sale.

Scanned with CamScanner

Cum s-ar traduce, așadar, povestea emirului din Bagdad? Eroul poemului devine simbolul credinței nestrămutate în ideal, al capacității omului superior de a rămâne ferm pe drumul ales, pe drumul drept, de a face față, depășindu-le, tuturor obstacolelor ce se ivesc în calea lui spre acel ideal. La rândul ei, cetatea sfântă Meka se încarcă de semnificațiile simbolice ale acestui ideal. Nu are importanță dacă emirul atinge sau nu idealul său, pentru că scopul poemului nu a fost să transmită un asemenea mesaj, ci să înfățișeze etica omului superior, atitudinea lui în relație cu viața, cu piedicile acesteia și cu idealul țintit. O dovedește „izbânda" drumețului pocit, simbol al omului comun, dobândită în urma unui șir întreg de compromisuri, simbolizate în poem de drumul șerpuit sub pomii umbroși și însoțit de susurul vesel al izvoarelor. Drumul ocolit devine simbolul eticii inferioare a omului comun, dispus în orice moment la compromisuri, așa cum traversarea pustiei bântuite de soarele dogoritor reprezintă conduita omului superior, inflexibil în hotărârea lui de a nu face concesii asprimilor vieții.

Atâtea simboluri nu epuizează însă bogăția de semnificații a poemului. E vorba, pe de altă parte, de drama geniului în aspirația lui permanentă spre absolut, de „tragedia idealului în veci neatins", cum zicea Lovinescu. Mai mult, coborând semnificațiile la dimensiunile obișnuite ale umanului, putem vedea în ipostaza emirului fascinat de imaginea strălucitoare a Mekăi preasfinte simbolul sufletului omenesc încercat permanent de alte și alte tentații și provocări ale necunoscutului. Precumpănitoare rămâne însă, în urzeala de simboluri a poemei lui Macedonski, problematica eticii pe care un individ sau altul o are față de atingerea idealului către care tinde.

Din perspectiva condiției dramatice a omului de geniu, *Noaptea de decemvrie* se înrudește îndeaproape, ca semnificație a conținuturilor sale, cu *Luceafărul* eminescian. Cu mijloace diferite, cei doi poeți, înrudiți până la un punct și

Scanned with CamScanner

prin substanța esteticii romantice, definesc, fiecare în felul său, etica omului de geniu în deosebire de aceea a oamenilor de rând.

Structura compozițională a poemului se organizează, în funcție de aceste conținuturi, pe trei momente principale sau, altfel spus, pe două părți legate între ele prin motivul inspirației:

1) Imaginea creatorului înfățișat în context social la modul simbolic (versurile 1-28).

2) Motivul inspirației (versurile 29-39).

3) Lupta pentru atingerea absolutului, prezentată în chip alegoric-simbolic (versurile 40-227).

Prima parte îl înfățișează pe poet într-un mediu ambiant și natural ostil, o realitate neconvenabilă, de unde nevoia de a o converti într-a alta, convenabilă. Poetul își caută condiția lui de artist în „flacăra vie" a inspirației. Pentru aceasta, e necesară mortificarea elementului material:

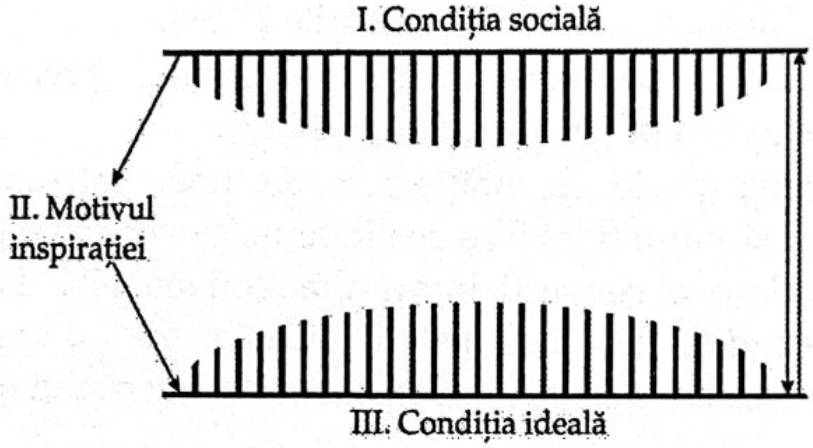
„Nămeții de umbră în juru-i s-adună...
Făptura de humă de mult a pierit,
Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună –
Chiar alba odaie în noaptea-a murit...
Făptura de humă de mult a pierit.
E moartă odaia, și mort e poetul ..."

și dislocarea lui integrală de către elementul spiritual:

„Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...
– „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?"
Și flacăra spune: – „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cântă, și tânăr refii..."

Scanned with CamScanner

Astfel se realizează saltul din cotidian în fabulos, din material în spiritual, dintr-o realitate într-o alta, transfigurată artistic, închipuită de energia sufletească a poetului. Cititorul pătrunde pe nesimțite prin această poartă, fiind întâmpinat de imaginea mirifică a Bagdadului, în care poetul e însuși emirul strălucitului oraș al lumii orientale. Relațiile care se pot stabili între părțile poemei, pe de o parte, și planurile structurii ei, pe de altă parte, pot fi (eventual) reprezentate grafic astfel:



Sub raport stilistic, *simbolul* devine figura poetică centrală în primele două părți, pentru a zugrăvi datele materiale ale condiției poetului în relația lui cu societatea. Câmpia „pustie și albă", „viscolu-albastru", „ochiu-oțelit" al lunii, „lupii groaznici" ce se aud „cum latră, cum urlă, cum urcă.../ Un tremol sinistru" sunt tot atâtea simboluri ale acestei condiții damnate a artistului, simboluri descifrate de altfel ca atare de autorul însuși la finele poemei.

Partea a treia dobândește o mai pronunțată tentă epică. Un șir de momente înfățișează succesiv pe bogatul emir în diferite ipostaze ale evoluției sale simbolice:

a) mirajul cetății preasfinte, Meka, devine pentru prințul „rozului Bagdad" o adevărată obsesie;

b) despărțindu-se de „roza idilă" a Bagdadului, emirul întâlnește pe drumețul „zdrențos și pocit", de care apoi se desparte, fiecare urmându-și drumul său simbolic:

Scanned with CamScanner

„Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește...
Pocit, șchiop și searbăd, abia se târăște...
Și drumu-ocolește mai mult – tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi șerpuiește,
O tânără umbră, de soare-l ferește,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Și drumu-ocolește mai mult – tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemenea pleacă –
Pustia l-așteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nșiră cămile și cai,
Se mistuie-n soare Bagdadul, și piere
Mai șters decât rozul de flori efemere,
Mai stins decât visul pierdutului rai."

c) prințul din Bagdad străbate drumul drept peste întinsurile fără sfârșit ale deșertului, lăsându-și în nisipurile și arșița lui neiertătoare strălucita-i caravană și ajungând el însuși la capătul puterilor;

d) din amorțeala disperării îl scoate viziunea înșelătoare a Mekăi:

„...Emirul, puterea și-o strânge...
Chiar porțile albe le poate vedea...
E Meka! E Meka! și-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă – aleargă,
Și albele ziduri, lucesc – strălucesc,
Dar Meka începe și dânsa să meargă
Cu pasuri, ce-n funduri de zări o răpesc,
Și albele ziduri, lucesc – strălucesc!"

e) în timp ce frumoasa Mekă „rămâne nălucă în zarea pustiei", emirul vede cum drumețul „zdrențos și pocit", de care se despărțise la plecarea din Bagdad, intră în cetatea sfântă;

Scanned with CamScanner

f) „Și moare emirul sub jarul pustiei", iar poetul descifrează definitiv simbolurile poemei, dovedindu-se adeptul doctrinei estetice a romanticilor:

„Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă, – ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare..."

Descifrând simbolurile, ultimele versuri împlinesc încă o importantă funcție în plan compozițional: ele readuc pe cititor la realitatea de la care a plecat, dând operei o structură unitară. Valoarea intrinsecă a poemei lui Macedonski rezidă în echilibrul armonios dintre bogăția semnificațiilor simbolice, complexitatea structural-compozițională și frumusețea limbajului artistic. Acest limbaj este, mai cu seamă în partea a treia, **metaforic**, cu semnificație relevantă, fără dificultate în decodare, de unde marea frecvență a **definiției poetice** ca varietate a metaforei. Astfel, *„Pustia e-o mare aprinsă de soare"* (vers 77); chinuiți de febra exasperantă a deșertului, *„ochii sunt demoni cumpliți"* (vers 181); foamea *„E șarpe,* ducându-și a ei zvârcolire/ În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiți..." (versuri 183-184). Uneori, asemenea definiții poetice apar în serii enumerative, ca în acest vers ce „definește" tinerețea, puterea, frumusețea și bogăția emirului care *„E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu"* (v. 64).

Sunt folosite, firește, și metaforele propriu-zise. Emirul aflat în fruntea convoiului „pe-o albă cămilă" devine, în razele roșii ale soarelui ce se ridică *„în gloria-i de-aur"* (v. 97), *„far viu de lumină* în roșu-orasnic" (v. 91); Bagdadul se pierde în zare, în urma convoiului pornit spre Meka, „mai stins decât *visul pierdutului rai*". Rămas singur în imensitatea pustiei, emirul „Pe minte își simte *o noapte adâncă*" (v. 167), iar setea și foamea „grozave la fel/ Pe piept ori pe pântec, *îi pun câte-o*

Scanned with CamScanner

stâncă" (v. 169) – două metafore prin care poetul înregistrează stări fiziologice provocate de epuizarea fizică și sufletească. Dimpotrivă, plecat tot spre Meka, dar pe un drum ce evită marele deșert, drumețul „searbăd la față" simte că „Auzu-i se umple de-un *vesel tumult*", metaforă admirabilă pentru muzica învolburată a unui izvor aflat la marginea pustiei.

Epitetele sunt, de cele mai multe ori, strâns înrudite cu metafora, în afară de epitetele ornante, plasticizante sau cromatice apărând și sintagme ce surprind atenția cititorului: „*O tânără* umbră de soare-l ferește" (v. 119), „privindu-și orașul în *roza* idilă" (v. 93) epitet care, de fapt, împreună cu *idilă*, constituie o metaforă pentru Bagdadul părăsit.

Macedonski folosește și figuri de stil mai rare, precum *metonimia:* „Hangiare-n tot locul – *oțeluri cumplite*" (v. 55) sau *sinecdoca*, pentru a cărei ilustrare ar trebui citată întreaga strofă cuprinsă între versurile 58-62, unde alternanța sinecdocă-metaforă conduce la imaginea edenică a Bagdadului:

„Bagdadul! *cer galben și roz ce palpită*
Rai de-aripi, de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare și zare-aurită –
Bagdadul, *poiana de roze și crini* –
Djamii – minarete – și cer ce palpită."

Întâlnim și alte procedee: în strofele cu pondere mai mare în semnificația fundamentală a poemei e folosită repetiția unui cuvânt-cheie, precum: *Meka*, în versurile 112-114, spre a sublinia obsesia cetății preasfinte; *dreaptă*, în versurile 129-130, pentru a reliefa principiul etic de căpetenie al emirului; *nălucă*, în versurile 198-209, pentru a înfățișa caracterul înșelător, himeric, intangibil al idealului râvnit. Alteori apar cuvinte din același câmp semantic, ca în strofa cuprinsă între versurile 69 și 73, unde *răpește, cheamă, cere* (cu trei apariții), *vrea* (cu două apariții) converg toate spre sensul de *atracție irezistibilă*, obsesivă.

Scanned with CamScanner

Exegeza macedonskiană mai veche și mai nouă a insistat mult asupra armoniilor verbale pe care poetul român al *Nopților* le-a creat nu numai în poema *Noaptea de decemvrie*, ci în mai toată creația sa. S-a vorbit mult și se vorbește de o anumită magie a potrivirii cuvintelor și Tudor Vianu a stabilit că unul dintre secretele acestei magii constă în tehnica refrenului, a repetiției savant urmărite în urzeala textului poetic: „Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare și obsedantă. Repetarea primului vers la sfârșitul strofei de patru este un mijloc de nenumărate ori folosit de Macedonski... încât întreaga compoziție este făcută dintr-o alternanță de refrene, între care sunt prinse versurile rămase nerepetate. Structura unor astfel de poeme este esențial muzicală. I-am putea da numele de compoziție împletită." (Studiu de literatură română, pp. 408-409).

Noaptea de decemvrie reprezintă izbânda artistică cea mai deplină a operei macedonskiene. Prin problematica ei etico-filozofică, precum și prin virtuozitatea versificației, care face din poemă o adevărată simfonie modernă în care tehnica contrapunctului conduce la suportul polifonic al conținutului ideatic, Macedonski se înalță pe culmile marii arte poetice.

Prin temă, ideologie și simbolistică, poetul e romantic; prin vraja muzicală a textului, prin cultul pietrelor prețioase, prin predilecția nuanței cromatice, Macedonski e simbolist. Astfel că, după ce exercițiile sterile ale instrumentalist-simbolismului se consumaseră, poetul realiza, în *Noaptea de decemvrie*, o strălucită sinteză între tradiția romantică și elementele novatoare ale simbolismului.

Scanned with CamScanner

PE BALTA CLARĂ*

Pe balta clară barca molatică plutea...
Albeți neprihănite curgeau din cer; – voioase
Zâmbeau în fundul apei răsfrângeri argintoase;
Oh! Alba dimineață și visul ce șoptea,
Și norii albi – și crinii suavi – și balta clară,
Și sufletul – curatul argint de-odinioară –

Oh! sufletul! – curatul argint de-odinioară.**

Spre deosebire de *Stuful de liliac* (vezi comentariul la p. 307-309), *Pe balta clară* este efectiv o poezie simbolistă cel puțin pentru următoarele două motive: a) reprezintă o **evadare** (temă predilectă a poeților simboliști) din viața plină de compromisuri a maturului (adultului) într-un trecut neprihănit (al adolescenței sau al primei tinereți); b) totul e sugestie bazată pe simboluri: nicio afirmație directă nu se face în legătură cu ideea centrală a poziei, de tipul – să zicem – „Ce neprihănit am fost când eram tânăr". Dar nu numai vreo afirmație de tipul celei imaginate lipsește. Lipsește marca oricărei prezențe a eului liric, ceea ce nu înseamnă în niciun caz că poezia e lipsită de lirism. Dimpotrivă, s-ar părea că lirismul aparține fiecărui cititor în parte; fiecare cititor devine „eul liric" al poeziei, mărind astfel forța generalizatoare a mesajului liric.

De altfel, poezia în sine are o construcție (compoziție) curioasă. Versul „*Oh! sufletul! – curatul argint de-odinioară* –", care încheie poezia, reluându-l într-o tonalitate nouă pe cel

---

* Reprodusă după Alexandru Macedonski, *Opere*, II, ediție de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 76.

** Interpretare publicată, inițial, în revista *„Limbă și literatură română"*, nr. 3-4/2009, pp. 49-50.

Scanned with CamScanner

de dinaintea lui, constituie axul acesteia. El devine simbolul purității totale a tinereții neatinse de pervertirea vieții și, în același timp, „eul liric" al poeziei. De aceea, pare că tot restul poeziei, atât cât este, adică primele șase versuri, a fost conceput și scris pentru a susține semnificația acestui vers. Dar cu câtă densitate simbolistică! După circumstanțierea din primul vers, care trimite – și acesta – spre un eventual pastel, textul aglomerează simboluri ale purității sugerate cromatic prin inocența albului: *albeți, argintoase, alba* (dimineață), (nori) *albi, crini* (suavi), *argint*. În plus, toate aceste metafore, epitete, simboluri sunt puse sub zodia voioșiei pline de candoarea exprimată figurat prin personificarea **zâmbeau** din versul al treilea: *„voioase/ Zâmbeau în fundul apei răsfrângeri argintoase."* E o personificare cu valoare morală, mai ales dacă e pusă în relație cu epitetul *neprihănite* din versul anterior, intrând în nota generală a evocării/sugerării, cu nostalgie, a unei vârste ingenue. Imaginea e cu atât mai semnificativă, cu cât trimite la o realitate purificată prin reflectarea (răsfrângerea) în apă ca într-un *joc secund*, cum va zice Ion Barbu în poezia cu același titlu. (Vezi această poezie – *ars poetica* într-un volum de versuri al marelui poet interbelic).

Așa cum e construită poezia, și în acest caz poetul mizează (ca și în *Stuful de liliac*) pe o așteptare infirmată (frustrată): titlul și incipitul trimit, cum spuneam, spre un pastel, pentru ca restul textului să ofere altceva, adică ceea ce am încercat să demonstrăm în acest comentariu.

Scanned with CamScanner

STUFUL DE LILIAC*

Era o zi senină ca fruntea de fecioară
Ce e neturburată de-ai patimilor nori,
O zi din care șoapte de îngeri se coboară
Și vin pe-o adiere să cânte printre flori.

Subțiri ca o dantelă urcau mereu din apă
Clădiri de nori fantastici ocoale dând pe lac,
Și prins de-o rece stâncă pe care vântu-o sapă,
Gemea mușcat de vânturi un stuf de liliac.

Plăpândele lui ramuri abia înmugurite,
Văitându-se pe soarta ce-acolo le-a sădit,
Nainte de-a-și da rodul mureau învinețite
Când ea veni să șeadă sub stuful oropsit.

Atunci acele ramuri de-odată înfloriră
Ș-o ploaie azurie vărsară peste noi...
O! Doamne, acele clipe ce repede pieiră...
Uscat e liliacul și nu mai suntem doi.

Poezia aceasta, la fel cu alte mari poeme (*Noaptea de mai*, *Noaptea de decemvrie*) aparține perioadei de tranziție, în literatura română, de la romantism la simbolism.

Observat cu atenție, textul poeziei conține suficient de multe elemente romantice împotriva cărora se ridicaseră reprezentanții simbolismului. Mai întâi, poezia se bazează pe o poveste: o tufă de liliac crește, printr-o întâmplare nefericită, într-un loc neprielnic, ostil; apariția iubirii face posibilă înfrângerea, chiar dacă pentru scurtă vreme, a adversităților; afirmarea explicită a ideii că iubirea e perisabilă, trecătoare,

---

* Reprodusă după Alexandru Macedonski, *Opere*, II, ediție de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, p. 122.

Scanned with CamScanner

caducă: „*O! Doamne, acele clipe ce repede pieriră...*" Toate acestea nu diminuează însă valoarea intrinsecă a originalității cu care e transfigurată ideea poetică centrală, perisabilitatea iubirii, nici nu știrbește cu nimic lirismul poeziei. În fond, simboliștii nu negau *in corpore* romantismul, ci derapajul acestuia spre retorismul golit de lirism, alunecarea în prozaism, întrucât, pentru ei, poezia era sinonimă cu lirismul. Or, poeziei acesteia a lui Macedonski nu-i lipsește deloc lirismul. Dimpotrivă: tonul confesiv, prezența, în text, a unei ipostaze elegiace a suferinței, a regretului că fericirea are durata unei clipe prea repede trecătoare, subiectivitatea, modul personal în care e percepută și transmisă ideea caducității iubirii fericite, supusă timpului ce se scurge împotriva oamenilor, saltul care se face din lumea vegetală în cea umană, capabilă – aceasta din urmă – să neutralizeze, fie și pentru o clipă, adversitățile – toate acestea sunt dovezi de netăgăduit că *Stuful de liliac* nu numai că nu este o poezie lipsită de lirism, ci că acesta există din belșug.

Lirismul despre care vorbeam se sprijină pe o recuzită stilistică măiestrit folosită. Există un simbol al incompatibilității suavului (stuful de liliac) cu urâtul, cu neprielnicul: „*...prins de-o rece stâncă pe care vântu-o sapă.*" Aceste semnificații simbolice ni se revelă, apoi, prin aportul unor personificări de autentică expresivitate: „***Gemea** mușcat de vânturi un stuf de liliac*", ramurile plăpânde ale căruia „***Văitându-se** pe soarta ce-acolo le-a sădit.*" De la un vers la altul, procedeul artistic principal devine alegoria: „*Atunci acele ramuri deodată înfloriră/ Și-o ploaie azurie vărsară peste noi.*" Și chiar dacă primul vers nu va fi fost pe placul esteticii simboliste întrucât conține o afirmație, el este contrabalansat de următorul, construit pe simbolul, mai mult sau mai puțin încifrat, al ploii fertilizatoare. În fine, din lumea mirifică a alegoriei, care constituie miezul însuși al poeziei, cititorul este scos printr-o dezalegorizare aproape brutală, în orice caz surprinzătoare, operată în ultimele două versuri: „*O!, Doamne,*

Scanned with CamScanner

acele clipe ce repede pieriră.../ Uscat e liliacul și nu mai suntem doi."

Poezia este construită, de altfel, pe o așteptare frustrată (infirmată). Titlul, *Stuful de liliac,* îl trimite pe cititor spre o eventuală poezie-pastel. Mai mult, așteptarea aceasta e întărită de primele 6 versuri (chiar primele două strofe), care schițează, într-adevăr, un pastel în care măiestria artistică a poetului se manifestă din plin: comparația din primele două versuri (*„Era o zi senină ca fruntea de fecioară/ Ce e netulburată de-***ai patimilor nori**"), metafora norilor, care e valorificată în două sensuri: una răscolitoare, **norii patimilor,** alta suav-decorativă (vezi versurile 5 și 6), imaginea edenică a îngerilor coborâți *„să cânte printre flori"*. Acest cadru inițial nu anunță nimic din zbuciumul liric din a doua parte a poeziei, care infirmă așteptarea cititorului persuadat să primească un anume mesaj, dar căruia i se oferă cu totul altceva, transferându-i-se adică o stare emoțională contrară.[1]

RONDELUL CUPEI DE MURANO*

Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.
E dătătoare de extaze,
Cu ea-n onoarea ta închin.

În schinteierea-i de topaze
Coprinde-al nemuririi vin. –
Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.

---

[1] În revista *„Limbă și literatură română"*, nr. 3-4/2009, pp. 48-49.

* Reprodusă după Alexandru Macedonski, *Opere*, II, ediție de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 206.

Scanned with CamScanner

E artă pură, fără fraze,
E cerul tot de soare plin.
Talaze largi, după talaze,
E sufletescu-avânt deplin,
Nu e de aur: e de raze.*

Rondelul este o poezie cu formă fixă – alături de sonet, gazel, glosă etc. – caracterizată prin reguli care se cer respectate cu strictețe, ceea ce presupune din partea poetului o adevărată virtuozitate a versificației. Se poate spune chiar mai mult, anume că, în categoria acestor poezii, rondelul este cel mai prețios. El este alcătuit din două catrene și o cvinarie (strofă de 5 versuri), dar nu aceasta este cea mai dificilă regulă, ci constrângerea ca, în succesiunea celor 13 versuri, versul 1 să fie reluat, într-un context semnificativ, în pozițiile 7 și 13, iar versul 2 în poziția 8.

Reluarea, în final, a primului vers, oferă textului poetic o rotunjime perfectă, de cerc (cea mai desăvârșită figură geometrică), de unde și numele de **rondel**.

Constrângerile amintite au drept consecință faptul că întreaga substanță lirică se organizează în jurul versurilor reluate, creând acestora contextele semnificative despre care vorbeam. Dacă mai adăugăm observația că versurile au o măsură de amploare medie (8-9 silabe), înțelegem că aceasta e o nouă constrângere, care obligă la o concentrare maximă a expresiei poetice, la comunicarea ideii poetice cu minimum de mijloace lingvistice. Concizia stilistică devine o obligație cu atât mai greu de îndeplinit, cu cât poetul nu are la dispoziție decât 8 versuri (rămase prin scăderea celor 5 ce se repetă, din totalul de 13), care trebuie astfel drămuite încât să poată susține, prin contexte semnificativ-plauzibile, ideea-

---

* Comentat, inițial, în revista *„Limbă și literatură română"*, nr. 3-4/2009, pp. 50-51.

Scanned with CamScanner

E artă pură, fără fraze,
E cerul tot de soare plin.
Talaze largi, după talaze,
E sufletescu-avânt deplin,
Nu e de aur: e de raze.*

Rondelul este o poezie cu formă fixă – alături de sonet, gazel, glosă etc. – caracterizată prin reguli care se cer respectate cu strictețe, ceea ce presupune din partea poetului o adevărată virtuozitate a versificației. Se poate spune chiar mai mult, anume că, în categoria acestor poezii, rondelul este cel mai prețios. El este alcătuit din două catrene și o cvinarie (strofă de 5 versuri), dar nu aceasta este cea mai dificilă regulă, ci constrângerea ca, în succesiunea celor 13 versuri, versul 1 să fie reluat, într-un context semnificativ, în pozițiile 7 și 13, iar versul 2 în poziția 8.

Reluarea, în final, a primului vers, oferă textului poetic o rotunjime perfectă, de cerc (cea mai desăvârșită figură geometrică), de unde și numele de **rondel**.

Constrângerile amintite au drept consecință faptul că întreaga substanță lirică se organizează în jurul versurilor reluate, creând acestora contextele semnificative despre care vorbeam. Dacă mai adăugăm observația că versurile au o măsură de amploare medie (8-9 silabe), înțelegem că aceasta e o nouă constrângere, care obligă la o concentrare maximă a expresiei poetice, la comunicarea ideii poetice cu minimum de mijloace lingvistice. Concizia stilistică devine o obligație cu atât mai greu de îndeplinit, cu cât poetul nu are la dispoziție decât 8 versuri (rămase prin scăderea celor 5 ce se repetă, din totalul de 13), care trebuie astfel drămuite încât să poată susține, prin contexte semnificativ-plauzibile, ideea-

---

* Comentat, inițial, în revista *„Limbă și literatură română"*, nr. 3-4/2009, pp. 50-51.

Scanned with CamScanner

pivot exprimată de cele 5 versuri reiterate: primul de trei ori, al doilea de două ori. Să mai reținem, în fine, că motivele poetice introduse de primele două versuri devin, prin reluare, lait-motivele purtătoate ale ideii-pivot tocmai prin insistența lor persuasivă.

Revenind, acum, la obiectul comentariului nostru, *Rondelul cupei de Murano,* trebuie spus din capul locului că el devine o pledoarie, rostită prin sintagme sugestive, în favoarea principiului estetic al artei pentru artă, al *artei pure,* cum citim în versul 9: *„E artă pură, fără fraze"*, vers care trimite la estetica simbolistă a purificării discursului poetic de orice intenție retorică: fără fraze (dacă se poate). Și, de putut, se poate, pentru că punctul generator de lirism nu este, în această poezie, arta cuvintelor – deși e și asta –, ci starea de contemplație a unei opere de artă din domeniul sticlăriei: cupa de Murano. Ideea de puritate, de imaterialitate, apare încă în primul vers și e reluată, în chip și fel, cu insistență tenace, de-a lungul întregului rondel: cupa de Murano nu e *de aur,* material prețios ce străbate veacurile, ci *de raze,* element material și el din punct de vedere fizic, dar mult mai puțin material în felul cum e receptat de sensibilitatea umană.

Cu alte cuvinte, care este starea noastră sufletească în fața unei bijuterii a artei, imaginată de fantezia și executată de mâinile marilor meșteri sticlari? Una de extaz estetic (*„E dătătoare de extaze"*), în care se amestecă sentimente din categoria artistică a grațiosului cu cele ale fericirii depline produse de sugestiile dobândite prin contemplarea obiectului estetic. Preaplinul sufletesc este exprimat prin sintagme a căror încărcătură transfiguratoare (*„O-ntind grifonii ce-o susțin"*) urcă emoția artistică până la pragul sublimului. Sunt mobilizate, în acest scop, **metafore** (*„schinteierea de topaze"*), **definiții poetice** (*„E cerul tot de soare plin/ .../ E sufletescu-avânt deplin."*), **simboluri:** *„Talaze largi, după talaze"*, *„al nemuririi vin"*, cititorul fiind lăsat a înțelege că *arta pură* – extazul estetic – e capabilă să neutralizeze moartea sau măcar să

Scanned with CamScanner

înfrumusețeze viața cu relațiile interumane pe care le implică: „*Cu ea-n onoarea ta închin*".

Toate aceste sugestii primesc o permanentă confirmare prin reluarea lait-motivică a primelor două versuri. În felul acesta, obiectul artistic generator de puritate estetică (cupa de Murano) e pus o dată și-ncă o dată sub ochii cititorului de către eul contemplator, care e poetul, el însuși artist capabil să se emoționeze și să facă emoția transmisibilă, contagioasă.

RONDELUL OGLINDEI*

Din al oglindei luciu rece
De apă-adâncă, – se desface
O liniște de dulce pace,
Ce-ntregul suflet mi-l petrece.

Obida vrând să mă înece,
Zadarnic firea și-o preface.
Din al oglindei luciu rece
Uitarea numai se desface.

Chiar dorul vieții-n mine tace –
Izvor ce gata e să sece;
Și pe-al meu chip, ce-n umbră zace,
Un fel de vis de opium trece
Din al oglindei luciu rece.

Un lucru asupra căruia dorim să atragem atenția, când vine vorba de o poezie cu formă fixă, cum este și rondelul, este confuzia care se face, uneori, între speciile genului liric și poeziile cu formă fixă, acestea din urmă – adică rondelul,

---

* Reprodusă după Alexandru Macedonski, *Opere*, II, ediție de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 207-208.

Scanned with CamScanner

sonetul, gazelul, glosa – fiind socotite specii lirice, alături de odă, imn, satiră, pastel, idilă, elegie, meditație (filozofică) etc. E bine, de aceea, să reținem că poeziile cu formă fixă pot fi oricare dintre speciile lirice enumerate mai sus. Vom putea, adică, să constatăm că un anume rondel, sonet, glosă, gazel, poate fi o meditație, o elegie, o satiră etc.

Este cazul *Rondelului oglindei* care este o meditație pe tema existenței umane: de la o privire în alta în oglindă, omul constată că fizionomia lui se modifică și că, într-o zi, își dă seama că a îmbătrânit, fiind din ce în ce mai conștient că e trecător și trăind, în consecință, tot mai dramatic presentimentul morții. De altfel, semnificația majoră a versului-pivot constă în ideea că nu ne putem sustrage realității pe care o evidențiază imaginea din oglindă. Între stările sufletești pe care eul liric (marcat prin forme ale pronumelui personal de persoana întâi, în cazurile dativ sau acuzativ: *mi-; mă, -n mine*) le trăiește în fața oglinzii, în ultima strofă o aflăm pe cea negativă, de tristețe, de deprimare. El constată că „*dorul vieții*" e diminuat, că izvorul lui (pofta de viață) „gata e să sece" (Cât de departe – la polul opus! – ne aflăm de starea afectivă din *Rondelul cupei de Murano*!), în fine, chipul din oglindă e umbrit, „*-n umbră zace*".

La nivelul semnificației figurate, expresia metaforică „luciu rece", pentru ideea de suprafață lucitoare (a oglinzii), dar rece, cu sensul de indiferentă, neutră, obiectivă, prezentă în versul-pivot (laitmotivul poeziei), domină întreaga desfășurare lirică a rondelului. Imaginea din oglindă e cea adevărată, obiectivă, nici înfrumusețată, nici urâțită. Această semnificație figurată metaforic e amplificată de sugestia rimelor: **tace, sece, zace, trece, rece**, toate alese din sfera semantică a declinului vital, urmărit progresiv (mai exact, *regresiv*!) de la strofa primă la cea de a treia.[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, antologie comentată de A.Gh. Olteanu, pp. 49-51.

Scanned with CamScanner

RONDELUL ROZELOR CE MOR*

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, și mor și-n mine –
Și-au fost atât de viață pline,
Și azi se sting așa usor.

În tot, se simte un fior,
O jale e în orșicine.
E vremea rozelor ce mor –
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine,
Duioase-și pleacă fruntea lor... –
E vremea rozelor ce mor.

În *Rondelul rozelor ce mor* aflăm o elegie, ceea ce demonstrează, o dată în plus, că rondelul, în genere, nu e o specie a genului liric, ci un tip de text poetic prin a cărui organizare lingvistică se poate exprima orice specie a acestui gen literar.

Și aici, ca în toate rondelurile de altfel, unitatea tematică și ideatică a poeziei e dată de primele două versuri, adică acelea care se reiau în pozițiile 7 și 13, respectiv, 8.

Rozele (trandafirii) sunt flori efemere (ca toate celelalte), ceea ce determină, în sensibilitatea eului liric (*„Mor în grădini și mor și-n* **mine**") o stare de profundă părere de rău, de unde tonalitatea elegiacă a întregii poezii: frumusețile naturii sunt efemere, ceea ce este frumos și bun e trecător. Această stare

---

* Reprodusă după Alexandru Macedonski, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 185.

Scanned with CamScanner

lirică se sprijină pe versuri creatoare de atmosferă elegiacă: tristețe și regret. Apar mai ales cuvinte cu valoare de simbol: „**amurg** *(întristător)*"; „*(vălmășaguri)* **de suspine**"; „*În* **marea noapte** *care vine*", rozele își „**pleacă fruntea**" cu duioasă resemnare în fața destinului. O sintagmă metaforică precum „*vălmășaguri de suspine*" asimilează efemeritatea rozelor cu destinul omului care este, la rândul lui, trecător precum rozele.

Limbajul poetic dobândește, în *Rondelul rozelor ce mor*, o puternică tentă sugestivă, pentru că a deplânge moartea rozelor devine un pretext pentru a sugera, eventual prin alegoria rozelor ce mor, similitudinea cu soarta nestatornică a omului: tema *fortuna labilis*. Compătimind efemeritatea rozelor, eul liric se autocompătimește („*Mor în grădini și mor și-n mine*") și chiar mai mult decât atât: „*În tot, se simte un* **fior**./ *O jale e în* **orișicine**." Prin acest pronume nehotărât, **orișicine**, (nu *orice*), se realizează extrapolarea de la vegetal la uman. Este motivul pentru care vorbeam despre o alegorie a rozelor ce mor, marca dezalegorizării devenind acest *orișicine*.

Scanned with CamScanner

IULIU CEZAR SĂVESCU

LA POLUL NORD*

La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic adormite,
În lung și-n larg, în sus și-n jos, se-ntind câmpii nemărginite,
Câmpii de gheață ce adorm pe așternutul mării ud,
Cu munți înalți, cu văi adânci, la Polul Nord, la Polul Sud.

Când dintre munții solitari, îngălbenește luna plină,
Vărsând pe albul dezolat o cadaverică lumină,
Se văd ieșind ai mării urși, cu ochi de foc, cu pașii rari,
Când dintre văile adânci, când dintre munții solitari.

Și dorm adânc, și dorm mereu nemărginirile polare,
Iar din prăpăstiile-adânci se-aude-o stranie vibrare,
Și urșii albi, înduioșați, într-un oftat adânc și greu,
Se-ntind pe labe de sidef, și dorm adânc, și dorm mereu.

La Polul Nord este poezia cea mai frecvent citată de istoricii literari, când vine vorba de Iuliu C. Săvescu, și nu întâmplător, ci pentru că, atât prin tematică (spațiile exotice) cât și prin tehnică poetică (folosirea refrenelor, a repetițiilor evocatoare a unei stări de spirit apăsătoare, obsesive), ilustrează convingător estetica simbolistă.

Repetițiile și enumerările sunt procedeele compoziționale ale poemului ce evocă spațiile încremenite sub gheață și

---

* În *Poezie simbolistă românească*, pp. 65-67.

Scanned with CamScanner

zăpadă ale celor două Poluri. Aceste procedee devin, de la o strofă la alta, refrene al căror rol este acela de a crea, și mai pregnant, impresia imobilismului și monotonia peisajului. Elementele componente ale acestui peisaj fiind reduse ca număr, atâtea câte sunt, reluate sub formă de refren, devin procedeu unic, aici, de constituire a textului poetic. De observat însă că aceste repetiții și enumerări dau naștere unei arhitecturi ferm gândite și urmărite îndeaproape, în simetrii surprinzătoare. Astfel, complementele circumstanțiale de loc *la Polul Nord, la Polul Sud* apar la începutul primului vers și la sfârșitul celui de al patrulea ale primei strofe. Aceeași simetrie e reluată și în ultima strofă, în care sintagmele predicative *și dorm adânc, și dorm mereu* apar, de asemenea, la începutul primului vers și la sfârșitul celui de al patrulea. În fine, nici din strofa mediană nu lipsește simetria compozițională: construcția sintactică *când dintre munții solitari* apare, similar, la începutul versului 1 și la sfârșitul versului 4.

O altă observație care se poate face este aceea că singurul element dinamic al peisajului polar este acela al urșilor care însă cad și ei într-un somn hibernal „*și dorm adânc, și dorm mereu*". În felul acesta, încremenirea și monotonia pun implacabil stăpânire pe imensele spații de la Poluri.

Figurile de stil sunt aproape absente, pentru că unele cuvinte ce par să aibă statutul de epitete, nu sunt, de fapt, decât adjective propriu-zise: (câmpii) *nemărginite*, (munți) *înalți*, (văi) *adânci*, pentru că ele sunt însușiri intrinseci ale substantivelor pe care le determină. Totuși, epitetele nu lipsesc cu desăvârșire: unele dintre aceste adjective (*dezolat, cadaverică, solitari*, (oftat) *adânc* și *greu* sau adverbe (*veșnic, adânc, mereu*) devin epitete prin forța lor evocatoare, împrumutată construcțiilor în care apar. Semnificațiile poemei (mai exact, sugestiile) vin și din limbajul nefigurat. Este vorba de valoarea expresivă a verbelor la timpul prezent, a căror sugestie constă în faptul că peisajul descris, nefiind

Scanned with CamScanner

supus schimbărilor, se cere a fi evocat prin *prezentul etern* al verbelor.

Evident, fiind vorba de un peisaj, modul de expresie literar este **descrierea**, al cărei efect constă în detalierea elementelor componente ale acestuia prin „inventarierea" (care pare a se multiplica prin folosirea repetițiilor și a enumerărilor despre care a fost vorba) a ceea ce acesta are mai caracteristic. Că avem a face cu o descriere, se mai poate argumenta prin folosirea cu precădere a stilului nominal, prin preponderența unor cuvinte din aria de referință a numelui. Să se observe că numărul substantivelor și adjectivelor cerute de acestea (unele reluate în sintagmele care se tot repetă) este copleșitor.

Poezia devine și mai interesantă dacă sesizăm absența totală a prezenței eului liric. Peisajul polar, așa cum e descris, e creator, el însuși, al unei anume stări afective, fără ca cititorul să mai aibă nevoie de instanța intermediară a comunicării lirice, care este eul liric. Sugestia, care lucrează direct asupra lectorului, este, așadar, cu atât mai puternică cu cât între poet (autor) și cititor nu se mai interpune nimic.

Scanned with CamScanner

DIMITRIE ANGHEL

ÎN GRADINĂ*

Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gânduri blânde ...
Ce iertător și bun ți-e gândul, în preajma florilor plăpânde!
Râd în grămadă: flori de nalbă și albe flori de mărgărint,
De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.

Sfioase-s bolțile spre seară, și mai sfioasă-i iasomia:
Pe fața ei neprihanită se-ngână-n veci melancolia
Seninului de zare stânsă, și-n trandafiri cu foi de ceară
Trăiesc mâhnirile și plânge norocul zilelor de vară.

Atâtea amintiri uitate cad abăute de-o mireasmă:
Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasmă,
Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge ...
De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.

Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint
Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n foi de mărgărint,
Și dulci treceau zilele toate, și-arar dureri dădeau ocoale ...
Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!

În cel mai valoros dintre volumele sale de versuri, *În grădină*, Dimitrie Anghel creează un mirific univers floral. Însă perspectiva estetică nu este cea a creatorului de paste-

* În *Poezie simbolistă românească*, p. 87-89.

Scanned with CamScanner

luri, pentru că acest univers vegetal îl dublează efectiv pe cel uman, florile devenind delicate instrumente de comunicare a stărilor afective ale omului într-o perfectă simbioză. Eul liric nu ia distanță, ca în pastel, față de imaginea poetică, ci se confundă adesea cu ea, omul (subiectul) trăind în devălmășie stări sufletești sugerate (simbolic, cromatic, olfactiv, motoriu) de acest univers floral. Dacă mai adăugăm că tonalitatea lirică este una precumpănitor elegiacă, avem o înțelegere mai completă a acestui volum de poezii. Poezia titulară a volumului, *În grădină*, poate fi socotită, de aceea, o *ars poetica*, așa cum *Flori de mucigai* a lui Arghezi e o *ars poetica* pentru volumul de poezii cu același titlu.

Ca structură compozițională, poezia se construiește pe două planuri (unul obiectiv, cel al florilor, și altul subiectiv, care percepe și face sensibilă deopotrivă grădina cu florile ei și starea afectivă a eului liric) și se alcătuiește din două părți: primele două strofe și următoarele două, care numai aparent pot fi delimitate. Chiar dacă acumulările imagistice din prima parte devin un suport pentru efuziunile sentimentale din partea a doua, nu se poate afirma că prima parte aparține exclusiv planului obiectiv (prezența eului liric și subiectivitatea lui sunt bine marcate încă în primul vers: „... **mă** *mbată și* **mă** *alintă*"), iar partea a doua exclusiv planului subiectiv. Și aceasta pentru că universul floral este asimilat umanului printr-o serie de personificări: florile plăpânde „**Râd** *în grămadă...*", iasomia e **sfioasă** și **melancolică**, în foile (petalele) trandafirului „**Trăiesc** *mâhnirile și* **plânge** *norocul zilelor de vară*". Florile, așadar, există și simt omenește. Cu acest univers asimilat, e firesc ca, în strofele 3 și 4, eul liric să-și retrăiască amintirile răscolite de sugestiile venite din contemplarea florilor. Poetul stabilește, prin intermediul eului liric (care-și asociază cititorul printr-o construcție sintactică la persoana a II-a în care subiectul e inclus nedeterminat – deci poate fi oricine!: „*Ce iertător și bun ți-e gândul în preajma florilor plăpânde!*"), poetul stabilește, așadar, cores-

Scanned with CamScanner

pondențe între universul floral și cel uman, în cel mai limpede sens al versului lui Baudelaire din sonetul **Corespunderi**: *„Prin codri de simboluri petrece omu-n viață..."*

Așa se face că garoafa devine un simbol al rănii deschise lăsate de o iubire apusă (*„Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge..."*), comemorată nostalgic-elegiac de eul liric, într-o vagă, indecisă determinare, tipic simbolistă: *„De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge."* Și tot așa comparațiile din strofa a IV-a: **„Ca nalba de curat odată eram..."** (care ne amintește de un vers similar al lui Macedonski din *Pe balta clară:* **„Oh! sufletul – curatul argint de-odinioară"**) sau: *„Ah, amintirile-s* **ca fulgii** *rămași uitați în cuiburi goale!"*

Indeterminarea de care vorbeam se datorează în mod deosebit faptului că elementele fizice, palpabile, sunt estompate sau lipsesc, precumpănitoare fiind culorile și miresmele care declanșează mecanismul rememorărilor, amintirilor, iluziilor retro: **„Miresme dulci** *de flori mă-mbată..."*/ .../ *„Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o* **mireasmă**." Să se observe, de asemenea, că în deplin acord cu estetica simbolistă, sugestiile vin din sinestezii ca acelea din primul vers. Textul poeziei începe cu o asemenea sinestezie, la realizarea căreia concură senzațiile olfactive *(miresme)*, gustative *(dulci)* și vizuale *(flori)*. Starea afectivă de nostalgică melancolie e potențată, pe de altă parte, de sugestiile venite din felul în care sunt folosite epitetele: miresmele sunt *dulci*, gândul e *blând* sau *iertător*, florile sunt *plăpânde*, visurile *de argint* etc.

Scanned with CamScanner

CRIZANTEME*

Se trec și florile de toamnă, cele din urmă flori, și-n casă
Lângă oglinzile-obosite, o fată șubredă și pală
Preschimbă florile în vase, evlavios ca o vestală.
Mor florile mâhnite, toamna, în casa cui n-a fost mireasă...

Înc-un mănunchi, și câte visuri și primăveri – câtă ruină!
Dac-ar avea grai ca să spuie, oglinda câte n-ar mai spune:
A tale brațe obosite putere n-ar avea s-adune
Troienele de flori bogate, culese zilnic din grădină.

Norocu-ntăilor brândușe culese-n zori de zi pe rouă...
Cum s-a trecut, și cum trec toate pân' vine moartea să te cheme;
Azi vasele-s împodobite cu triste flori de crizanteme:
În lacrimi tremură oglinda ca fața apelor când plouă.

Și-mbrățișați alături plângem, plângi blândă, candidă vestală,
Din lacrimi liniștea sporește, ș-a fi târziu pricepi ce-nsamnă.
Brândușele-nfloresc de-a pururi și poate soarele de toamnă
S-o-nduioșa ca să-ți arunce pe frunte mândra lui beteală.

Simbolismul poeziei *Crizanteme* – scrisă, altfel, într-o perfectă prozodie de sorginte parnasiană, prin versuri cu măsură de amplă respirație (18 silabe) –, simbolismul acestei poezii, așadar, începe cu titlul, care e un simbol. Crizantemele sunt socotite, îndeobște, flori ale tristeții și chiar ale morții. Tot ceea ce se evocă în versurile primului catren (florile unui anotimp care înseamnă moartea vegetației, *„fata șubredă și pală"*, preschimbarea florilor în vase – cu răsunet în versul 3 din strofa 3: *„Azi vasele-s împodobite cu triste flori de crizanteme"* –, *„oglinzile-obosite"*) se subsumează acestei semnificații, într-un crescendo care culminează în versul cu

* Text reprodus după Dimitrie Anghel, *Poezii*, ediție îngrijită și prefață de M.I. Dragomirescu, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 11-12.

Scanned with CamScanner

încărcătură aforistică: „*Mor florile mâhnite, toamna, în casa cui n-a fost mireasă...*“

La capătul celălalt, al speranțelor nutrite – probabil! – zadarnic, se află alt șir de simboluri, acela al începutului: „*Norocu-ntâilor brânduțe...*“ (flori ale primăverii), „*zori de zi*“, „*pe rouă*“.

Un laitmotiv este cel al oglinzii („*Lângă* **oglinzile**-*obosite...*“ – strofa I –; „*Dac-ar avea grai ca să spună,* **oglinda** *câte n-ar mai spune*“ – strofa a II-a –; „*În lacrimi tremură* **oglinda**...“ – strofa a III-a –), devenită martor al tuturor stărilor sufletești prin care fecioara lipsită de noroc trece, de la încredere în destin la presentimentul morții: „*Norocu-ntâilor brânduțe...*“; „*... pân' vine moartea să te cheme*“; „*...ș-a fi târziu pricepi ce-nseamnă.*“

Laitmotivul este un procedeu preluat de simboliști din domeniul artei muzicale, unde funcționează ca un element tematic dominant, conducător ca un fir roșu, adeseori obsedant, frecvența lui ajutându-l pe artist să insinueze, apelând la sugestie, o anumită idee, stare de spirit, obsesie etc.

Se spune de obicei, printr-un fel de maximă, dicton, proverb, că speranța moare ultima. Este motivul pentru care poetul strecoară, în ultimele două versuri ale poeziei, un strop de încredere, – chiar dacă sub semnul îndoielii: „*și* **poate** (probabil) *soarele de toamnă...*“ – într-o eventuală minune, prin simbolul florilor renașterii vegetale („*Brânduțele-nfloresc de-a pururi...*“) și al soarelui atoateocrotitor.

Paleta procedeelor artistice e încă mai bogată. Nu lipsesc epitetele, de obicei duble. În versul întâi din strofa ultimă ne întâmpină un asemenea epitet dublu: *blândă, candidă* (vestală), cu semnificația insistenței asupra purității cu care fecioara se resemnează în fața destinului. Tot aici, versul al patrulea începe cu o personificare: soarele de toamnă *s-o-nduioșa*, în sensul că până și elementele cosmice (și nu oricare, ci soarele însuși) devin sensibile la drama fecioarei eșuate sentimental.

Toate aceste procedee (laitmotive, figuri de stil) stau sub semnul sugestiei care devine caracteristica cea mai pregnantă

Scanned with CamScanner

a limbajului poetic. Ea vine fie din cuvintele și sintagmele propriu-zise, luate ca atare, fie din sensurile simbolice ale acestora. Simbolistica florilor (fie ele brânduşe ori crizanteme), tristețea fecioarei nerealizate sentimental, stare sufletească transmisă și florilor (*„Mor florile* **mâhnite**...*“*; *„***triste** *flori de crizanteme“*), gesturile cuminți (evlavioase, blânde, candide) ale vestalei, visurile și speranțele neîmplinite, lacrimile etc., toate devin sugestii pentru drama unei vieți eșuate.

În fine, interesantă este, în poemul *Crizanteme,* poziția eului liric care, absent în primele trei strofe, apare, oarecum surprinzător, în ultima. Solidarizat cu *„fata șubredă și pală“*, el schimbă statutul de **referent** al acesteia cu acela de copărtaș al **emițătorului** (*„și-mbrățișați alături* **plângeam**...*“*), sau, în continuarea strofei, cu acela de **receptor**, dacă vrem să ne exprimăm în termenii teoriei comunicării.[1]

BALUL POMILOR

Cu legănări abia simțite și ritmice, încet-încet,
Pe pajiștea din fața casei, caișii, zarzării și prunii,
Învețmântați în haine albe se clatină în fața lunii,
Stând gata parcă să înceapă un pas ușor de menuet.

Se cată ram cu ram, se-nclină, și-n urmă iarăși vin la loc,
Cochetării și grații albe, și roze gesturi, dulci arome,
Împrăștie în aer dantul acesta ritmic de fantome,
Ce-așteaptă de un an de zile minuta asta de noroc.

Ce e de spumă, sus pe ramuri, se face jos de catifea,
Și astfel umbrele căzute pe pajiște par mantii grele
Zvârlite de dănțuitorii ce au rămas numa-n dantele,
În parcul legendar în care s-a prefăcut grădina mea.

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 90-92.

Scanned with CamScanner

Pe gura scorburilor vântul plecat a deșteptat un cânt,
Și-nvoalte mâneci horbotate se-ntind ușoare să salute
Preludiul acestei stinse și dulci orchestre nevăzute,
Și-apoi cu reverențe pomii s-au înclinat pân' la pământ.

Ghirlănzi de flori îi leagă-n treacăt și-un arc sub fiecare ram
Boltește-albastre perspective, sub care alte cete ninse
Coboară pe pământ din ceruri, venind cu candele aprinse
Să facă și mai albă noaptea acestui alb epitalam.

Așa-s în clipa asta toate, dar mîine albii cavaleri,
Despodobiți de-atâtea grații, ce le-mprumută luciul lunii,
Vor deveni ce-au fost de-a pururi: caișii, zarzării și prunii,
Banalii pomi din fața casei, ce-i știu de-atâtea primăveri.*

Ceea ce impresionează, în primul rând, în acest poem este structura lui compozițională. Titlul, *Balul pomilor*, face posibil, din prima clipă, saltul cititorului din cotidian, din real în ficțiunea lirică a poemei. Textul ca atare este însă mult peste așteptările lectorului, prin bogăția imaginației, a fanteziei creatoare, a măiestriei artistice a poetului și, în ultimă instanță, prin funcția delectantă a actului artistic pe care-l implică această poezie.

În perfectă simetrie inversă cu prima, ultima strofă îl ajută pe cititor să facă pasul înapoi, să iasă din mirifica lume a fanteziei poetice, din feeria balului... pomilor. El, lectorul, pendulează între cele două planuri ale structurii poemului: real și imaginar. Ruptura de ficțiunea lirică nu e, însă, bruscă. În primul vers (din strofa a patra), pomii mai poartă încă blazonul metaforic al „*albilor cavaleri*" ai balului. Abia în versul al doilea începe revenirea la lumea reală. Enumerația „*caișii, zarzării și prunii*" din prima strofă reapare în ultima. Acolo se găteau (se împodobeau) de bal, aici se despodobesc. O undă de regret (versul este elegiac) trăiește eul liric, și, o

---

* Text reprodus după Dimitrie Anghel, *Poezii*, ediție îngrijită și prefață de M.I. Dragomirescu, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 99-100.

Scanned with CamScanner

dată cu el, cititorul, în ultimul vers: *„Banalii pruni din fața casei, ce-i știu de-atâtea primăveri."*

Luate laolaltă, strofele 2-5 devin o alegorie, anunțată încă în titlu, a „dansului" pomilor gătiți de bal, alegorie realizată printr-o acumulare de metafore personificatoare sau personificări propriu-zise: *„***Cochetării** *și* **grații** *albe și roze* **gesturi**...*"*; *„Ce-***așteaptă** *de un an de zile minuta* **asta de noroc***"*; *„...mantii grele/* **Zvârlite de dănțuitorii ce au rămas numa-n dantele***"*; *„Și-nvolte mâneci horbotate se-ntind ușoare* **să salute/** *Ș-apoi cu reverențe pomii* **s-au înclinat pân' la pământ***"*//*„***Coboară** *pe pământ din ceruri,* **venind cu candele aprinse/ Să facă** *și mai albă noaptea acestui alb epitalam."*

Toate aceste personificări (apar însă și figuri de stil mai rare, precum *metonimia* **„mâneci horbotate"**, în care ceea ce e înveșmântat se exprimă prin veșmânt, nu mânecile întinzându-se, ci mâinile înveșmântate), toate aceste personificări, așadar, sunt susținute de o mulțime de epitete, unele cromatice, culoarea predominantă fiind albul, dar fără să lipsească altele precum *rozul, albastrul: „grații albe"*, *„cete* **ninse***"*, *„mai* **albă** *noaptea"*, *„***alb** *epitalam"*. Când nu apar epitete propriu-zise, sugestia cromatică e dată de substantive: *spumă, catifea, dantele, flori.* Câte un vers reverberează în sinestezii care antrenează imagini vizuale, motorii ori gustative (*„Cochetării și grații* **albe**, *și roze gesturi,* **dulci arome***"*) sau auditive și gustative: *„***Preludiul** *acestei* **stinse și dulci orchestre**...*"*

Modul de expresie literară într-o astfel de poezie este, evident, *descrierea*, a cărei prezență poate fi argumentată prin: a) caracteristica nominală a stilului: cel mai mare procent îl dețin cuvintele din sfera numelui (substantiv + celelalte părți de vorbire, cu excepția verbului și, după caz, a adverbului); b) detalierea ca participanți la bal a pomilor, rezultat al fanteziei debordante a poetului în perceperea subiectivă a realității.[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 112-115.

Scanned with CamScanner

ŞTEFAN PETICĂ

FECIOARA ÎN ALB*

VI

Tu ești o albă rugăciune
Nălțată-n templul sfânt al vieței,
Asemeni rozelor plăpânde
Ce-n ceasul clar al dimineței
Zâmbesc de rouă tremurânde.

Tu ești o blândă rugăciune,
Asemeni binecuvântărei
Ce din nălțimea azurie
Coboară-n faptul înserărei
Pe-un val de lină armonie.

Tu ești o caldă rugăciune,
Cu o privire de madonă,
Iar vorba ta înaripată
E un parfum de anemonă
La o icoană întristată.

Tu ești o sfântă rugăciune
Căzând pe frunți în umilință.
O, de-aș putea cunoaște-odată,
Pierdut în dulcea pocăință,
Misterul rugei fără pată!

---

* Text reprodus după Ștefan Petică, *Scrieri*, I. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Eufrosina Molcuț, București, Editura Minerva, 1970, p. 19.

Scanned with CamScanner

Poezia pe care o vom comenta, *Fecioara în alb,* VI, face parte dintr-un ciclu de poezii cu același titlu, prin care Ștefan Petică se înscrie în lirica simbolistă, europeană și românească, a temei iubirii, așa cum se înfățișează ea, cu „iubite stilizate, diafane, clorotice, boticeliene, prerafaelite..., vag mistice, așa cum le evocă și al nostru Ștefan Petică în *Fecioara în alb:* «pale», «întristate», grațioase, «feciorelnice, pline de grația tristeții ca un crin». Destinul lor este tragic, căci idealul care le fascinează, «supremul vis de voluptate», le este refuzat" (Lidia Bote, *Simbolismul românesc,* 1966, p. 385).

În ciclul amintit, poeziile, numerotate cu cifre romane, surprind ipostaze variate ale motivului fecioarei, de la icoana sacralizată a femeii la *„tragicele Magdalene"* ce *„tremurând în adorarea/ Întunecatelor abisuri,/ S-au depărtat în căutarea/ De tăinuite paradisuri"* (**Fecioara în alb, V**).

În poezia numerotată cu VI, ne întâmpină portretul-imn al fecioarei, închegat printr-un șir de *definiții poetice* de-a lungul celor patru strofe. Este foarte interesantă compoziția poeziei, care se bazează pe procedeul *paralelismului sintactic,* fiecare dintre cele patru strofe de cinci versuri (cvinarie) având aproximativ aceeași structură sintactică: o propoziție principală urmată de un șir de determinative de tipul parte de propoziție secundară (atribute, complemente) sau propoziție subordonată. De la această structură sintactică se abat strofele a lll-a și, mai ales, a IV-a, în finalul căreia își face loc eul poetic ce-și exprimă starea lirică de adorație (*„O, de-aș putea cunoaște-odată,/Pierdut în dulcea pocăință/ Misterul rugei fără pată."*, la care se ajunge prin sugestiile schiței de portret moral „fără pată" al fecioarei, din versurile (și strofele) anterioare.

Fiecare prim vers al fiecăreia dintre cele patru strofe reprezintă ideea purității totale a sacrului, identificabil în pronumele personal **tu,** cu funcție de subiect inclus nedeterminat. Abia strofa a treia înlătură nedeterminarea, prin comparația *„Cu o privire de madonă"*. Că e vorba, totuși, de femeie

Scanned with CamScanner

în sens generic, ne sugerează forma de feminin a adjectivului ce precedă numele predicativ *rugăciune*, rămas ca atare în toate cele patru strofe. Femeia devine, prin definiție poetică, o rugăciune a vieții, nuanțată, de la o strofă la alta, în funcție de epitetul cromatic (**albă**), moral (**blândă, caldă**), sacru (**sfântă**) care o însoțește. Luate separat și grupate într-un catren, cele patru versuri, fiecare emblemă pentru strofa lui, exprimă esența sacralizată a ideii poetice care pune asupra textului pecetea apartenenței lui la estetica simbolistă. Aceasta se concretizează, aici, prin nevoia de puritate opusă urâtului vieții și prin retorica blândă, cuminte, alcătuită din metafore recrutate în zona diafanului.

Deși poezia se sprijină pe un șir de definiții poetice, caracteristica dominantă a limbajului liric rămâne *sugestivitatea*, rezultată din combinația epitetelor cu substantivul *rugăciune* și , din sintagme determinative de tipul „templul sfânt", „privire de madonă", „icoană întristată". La fel de sugestive sunt unele cuvinte care rimează: *plăpânde/ tremurânde; azurie/ armonie; madonă/ anemonă*, toate trimițând la ideea-sentiment de pur, diafan, sacru.[1]

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 118-120.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

ION MINULESCU

ROMANȚA CELOR TREI CORĂBII*

Porniră cele trei corăbii...
Spre care țărm le-o duce vântul?...
Ce porturi tainice,
Ascunse cercetătoarelor priviri,
Le vor vedea sosind mânate de dorul tristei pribegiri?...
Ce valuri nemiloase,
Mâine,
Le vor deschide-n drum mormântul?...

Porniră cele trei corăbii, purtând în pântecele lor
Grămezi de aur,
Chihlimbare,
Smaralde verzi
Și-opale blonde;
Iar sus pe bord,
Tristețea-acelor romanțe veșnic vagabonde,
Cântate,
Azi, în drum spre *Poluri*,
Iar mâine-n drum spre-*Ecuator*!...

Porniră cele trei corăbii...
Și-abia se mai zăresc –

---

* Text reprodus după Ion Minulescu, *Scrieri*, I, Ediție îngrijită și prefațată de Matei Călinescu, Editura pentru Literatură, București, p. 36.

Se-ngroapă
În golul zărilor pătate de violetul înserării;
Iar albul pânzelor întinse,
În cenușiul depărtării,
Zidește trei mausoleuri, în care dorm cei duși pe apă.

Porniră cele trei corăbii...
Și-n urma lor rămase portul,
Mai trist ca muntele *Golgotei*, însângerat de-un asfințit.
Și-n urma lor,
Pe cheiul umed,
Un singur albatros rănit
Mai stă de pază,
Ca Maria,
Venită să-și vegheze mortul!...

Din punct de vedere tematic, poezia *Romanța celor trei corăbii* – una dintre cele mai semnificative „romanțe" minulesciene – se revendică din dorința de evadare spre alte tărâmuri, fără ca această evadare să însemne motiv de bucurie și de vindecare a sufletului bolnav nu se știe de ce boală. În același timp, pe tema evadării și a călătoriei se altoiește tema unui rău existențial greu de identificat. Iar dacă ne-am propune cu tot dinadinsul așa ceva, acest rău existențial ar fi moartea însăși, care pândește, în poezie, la tot pasul. În orice caz, în text există suficient de multe cuvinte din această sferă semantică: *pribegiri, mormântul, se-ngroapă, mausoleuri, mortul*. Din această pricină, încadrarea poeziei, intitulată *Romanța...*, se dovedește dificilă, fiindu-ne greu să hotărâm dacă avem a face cu această specie lirică sau cu alte specii, precum *elegia* sau *meditația*. Ceea ce e limpede este că poezia conține câte ceva din toate aceste specii, cititorul aflându-se în fața acelui sentiment de incertitudine, de vag, de imprecis atât de caracteristic poeziei simboliste.

Compozițional, poezia se alcătuiește din trei părți, ferm marcate de repetarea, de fiecare dată, a aceluiași vers:

Scanned with CamScanner

„Porniră cele trei corăbii...“ Pe de altă parte, textul poetic este, în aparență foarte lax, fără preocuparea de a respecta prozodia clasică. Atât versul alb (rimele sunt aparent întâmplătoare: *priviri/ pribegiri, blonde/ vagabonde, înserării/ depărtării, asfințit/ răsărit* și, uneori, la mare distanță una de alta: *portul/ mortul*) cât și versul liber (măsura pendulează între două și șaptesprezece silabe) sunt folosite cu dezinvoltură de către poet.

Totuși, în legătură cu versul liber minulescian, Tudor Vianu atrăgea atenția că acesta „n-a fost... niciodată liber cu adevărat. El n-a fost decât produsul fragmentării unor versuri regulate în acord cu toate cerințele prozodiei clasice [...] stă la îndemâna oricui să recompună două sau trei versuri ale poetului într-un vers regulat, răspunzând prin rima lui finală unui vers anterior sau altor două sau trei fragmente anterioare de vers [...].“ Experimentul se verifică și, aplicat la strofa a doua, de exemplu, oferă următorul rezultat:

„Porniră cele trei corăbii, purtând în pântecele lor
Grămezi de aur,/ Chihlimbare,/ Smaralde verzi/ Și-opale blonde;
Iar sus, pe bord,/ Tristețea-acelor romanțe veșnic vagabonde,
Cântate,/ Azi, în drum spre **Poluri**,*/ Iar mâine-n drum spre-***Ecuator***!...“**

„Aparentele libertăți ale versificației lui Minulescu nu erau altceva decât un mod de notare, cum ar putea fi întrebuințat, de pildă, într-o clasă de declamație, o simplă modalitate de transcriere menită să accentueze pauzele și să izoleze anumite cuvinte sau membre ale frazei pentru a le conferi relieful lor propriu [...]. Fragmentarea versului răspundea felului propriu al poeziei sale, făcută nu pentru a fi parcursă cu ochii sau murmurată în singurătate, ci pentru a fi citită cu glas tare, declamată și jucată, așa cum o făcea poetul însuși pe scenele unde cucerea tunetele de aplauze ale ascultătorilor.“ (Tudor Vianu, *Opere*, III, 1973, p. 152-153).

Scanned with CamScanner

Lipsită, fie și în aparență, de prozodia formală, poezia își mută, totuși, ritmul în subtext, în interior, ritm de cantilenă obținut din alteenanța versurilor scurte și lungi sau foarte lungi. Această melodicitate tărăgănată justifică, negreșit, denumirea de romanță.

La nota elegiacă în care începe prima strofă, se adaugă cele câteva interogații insinuante (*„Spre care țărm le-o duce vântul?.../ Ce porturi tainice.../ Le vor vedea sosind mânate de dorul tristei pribegiri? .../ Ce valuri nemiloase.../ Le vor deschide-n drum mormântul? ...“*) care ridică încărcătura emoțională spre un registru grav, de meditație asupra existenței și condiției umane. Aceste interogații neretorice rămân fără răspuns cert, ceea ce conduce spre supoziții din sfera lui *nu se știe*, dând imaginii artistice o notă de mister. În plus, simbolurile folosite (cele „trei mausoleuri“, simbol al izolării, *albatrosul rănit*, simbol al zborului întrerupt, *Golgota*, *„Maria, venită să-și vegheze mortul!...“*, simboluri ale suferinței), aceste simboluri, așadar, rămân și ele în același registru grav.

Sunt însă și alte elemente aparținând recuzitei simboliste, cum ar fi, de pildă, motivul metalelor și pietrelor prețioase: *„Grămezi de aur/ Chihlimbare,/ Smaralde verzi/ Și-opale blonde.“* El se adaugă altora câtorva, precum motivul corăbiilor, al porturilor, al vântului, al valurilor (ceea ce poate duce cu gândul la poezia lui Eminescu: *„Dintre sute de catarge/ Care lasă malurile,/ Câte oare le vor sparge/ Vânturile, valurile?“*). Dintre aceste motive, unele devin **refrene** (*„Porniră cele trei corăbii...“*, altele **laitmotive**: *„Ce porturi tainice...; Și-n urma lor rămase portul; Pe cheiul umed“*.

Este, de asemenea, interesant să observăm că poezia se realizează sub forma unui **monolog** neadresat, în care prezența eului liric e nemarcată, ceea ce mărește puterea de generalizare a textului, fiecare dintre potențialii lui cititori dobândind această calitate (de eu liric), nerevendicată, cum precizam, de către autorul poeziei.

Scanned with CamScanner

În fine, prin cantabilitatea versurilor, poezia amintește de îndemnul lui Verlaine, „*Deci, muzică întâi de toate// ...// Deci, muzică mai mult, mereu...*“, iar prin nota de mister strecurată în text trimite spre lirica unor poeți francezi ca Jules Laforgue sau Arthur Rimbaud. Încât, există suficiente temeiuri ca Minulescu să fie revendicat de estetica simbolistă.[1]

CELEI CARE PLEACĂ

Tu crezi c-a fost iubire-adevărată...
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie...
Dar ce anume-a fost,
Ce-am vrut să fie
Noi nu vom ști-o poate niciodată...

A fost un vis trăit pe-un țărm de mare,
Un cântec trist, adus din alte țări
De niște pasări albe – călătoare
Pe-albastrul răzvrătit al altor mări –
Un cântec trist, adus de marinarii
Sosiți din Boston,
Norfolk
Și New York,
Un cântec trist, ce-l cântă-ades pescarii
Când pleacă-n larg și nu se mai întorc.
Și-a fost refrenul unor triolete
Cu care-alt'dată un poet din Nord,
Pe marginile albului fiord,
Cerșea iubirea blondelor cochete...

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 118-155.

Scanned with CamScanner

A fost un vis,
Un vers,
O melodie,
Ce n-am cântat-o, poate, niciodată...
.....
Tu crezi c-a fost iubire-adevărată?...
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie! *

O stare lirică de incertitudine, devenită de la o strofă la alta ceva inefabil, greu de definit, găsim în poezia *Celei care pleacă*. Nu mai avem a face cu durerea sfâșietoare clamată de romantici în momentul când constatau că scurgerea timpului a aruncat în neant iubirea cu toate bucuriile și suferințele ei: *„Și cât de mult îmi pare rău/ Că nu mai sufăr încă.'"*, sună un distih din eminesciana *S-a dus amorul...* Ceea ce nu găsim în poezia, care ne preocupă aici, a lui Minulescu. Aici substanța lirică nu mai izvorăște din regretul că iubirea nu mai e, ci din neputința de a defini ceea ce a fost.

Dubitația, îndoiala că cei doi, Tu și Eu, știu și pot spune ce-a fost se instalează încă în primele două versuri, care comunică păreri contradictorii în legătură cu iubirea deja încheiată:

„Tu crezi c-a fost iubire-adevărată...
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie..."

Versurile următoare accentuează neputința de a da contur ferm iubirii consumate, dar lasă în stare incertă eventualitatea definirii acesteia: *„Noi nu vom ști-o* **poate** *niciodată"*; totul stă sub semnul probabilității, insinuată în text prin valoarea expresivă a adverbului *poate*. Valoarea dubitativă a acestui adverb este reluată spre final, când, tot încercându-se caracterizarea inefabilului stării lirice aduse în discuție, se pune iarăși totul sub semnul îndoielii: *„A fost un vis,/ Un*

* Ion Minulescu, *Scrieri*, I, p. 54.

Scanned with CamScanner

vers,/ O melodie,/ Ce n-am cântat-o, poate, niciodată...". Acest lucru, după ce în cele 14 versuri ale strofei (polimorfe) a doua, s-a încercat același lucru, lăsându-se, însă, totul în suspans. Folosind o figură de stil simplă, **definiția poetică** (o varietate a metaforei), eul liric avansează câteva ipoteze prin multiplicarea acestui trop: „*A fost un vis.../ Un cântec trist*", cel de al doilea devenit refren prin reluarea lui de 5 ori în textul poeziei: de trei ori ca atare și de alte două ușor modificat: „*... a fost refrenul*", (a fost) „*O melodie*".

De fiecare dată când e folosită, această *definiție poetică* e determinată ipotetic de atribute sau propoziții subordonate atributive, ceea ce sporește și mai mult gradul de inexprimabil al sentimentului iubirii, prin trimiteri la spații exotice și situații incontrolabile: „*Un cântec trist, adus din alte țări/ De niște pasări albe – călătoare/ .../ adus de marinarii.../ .../ ce-l cântă-adesea pescarii*" etc.

Ultima strofă (un distih) încearcă, concluziv, să definească iubirea prin reluarea versurilor inițiale, împrejurare ce dă întregii poezii forma sferică a unei enigme. De această dată, însă, versurile nu mai sunt transcrise identic (cu puncte de suspensie în finalul fiecăruia). Ele devin: primul, o interogație („*Tu crezi c-a fost iubire-adevărată?*"), al doilea, o exclamație: „*Eu cred c-a fost o scurtă nebunie!*"

Poezia – nu mai încape îndoială – se încadrează liricii simboliste pentru cel puțin două motive: a) exprimă o stare sufletească incertă în legătură cu sentimentul major al oamenilor, dragostea, și b) evocă spații îndepărtate, exotice: *țări, porturi, mări.*[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 157-160.

Scanned with CamScanner

TREI LACRIMI RECI DE CĂLĂTOARE*

Și-ai să mă uiți –
Că prea departe
Și prea pentru mult timp pornești!
Și-am să te uit –
Că și uitarea e scrisă-n legile-omenești.
. . . . . .
Cu ochii urmări-vei țărmul, topindu-se ca noru-n zare,
Și ochii-ți lăcrima-vor poate
Trei lacrimi reci de călătoare;
Iar eu pe țărm
Mâhnit privi-voi vaporu-n repedele-i mers,
Și-nțelegând că mi-ești pierdută,
Te-oi plânge-n ritmul unui vers.

Și versul meu
L-o duce poate vreun cântăreț până la tine,
Iar tu –
Cântându-l ca și dânsul,
Plângându-l, poate, ca și mine –
Te vei gândi la adorata în cinstea căreia fu scris,
Și-uitând că m-ai uitat,
Vei smulge din cadrul palidului vis
Întunecatu-mi chip,
Ca-n ziua când te-afunda vaporu-n zare
Și când din ochi lăsai să-ți pice
Trei lacrimi reci de călătoare!

Tema poeziei se degajă cu ușurință. E vorba despre destrămarea unei legături sentimentale sau, mai simplu, tema despărțirii.

Compoziția textului este pe cât de simplă, pe atât de interesantă. Un prim grupaj de 5 versuri, care pot fi regrupate într-un distih, conform experimentului consemnat la

* Ion Minulescu, *Scrieri*, I, p. 55.

Scanned with CamScanner

p. 335. Cele 5 versuri au ca referent, prin alternanță, pe **cea** care pleacă („*Și-ai să mă uiți –*") și pe **cel** care rămâne: „*Și-am să te uit –*". Următorul grupaj, de 7 versuri, creionează o scenă a despărțirii, într-un port, între cei doi. Și aici procedeul este tot cel al alternanței referențiale: „*Cu ochii* **urmări-vei** *țărmul, topindu-se ca noru-n zare,/ .../ Iar eu pe țărm,/ Mâhnit* **privi-voi** *vaporu-n repedele-i mers.*" Tot aici e introdus și motivul-pivot al întregului text poetic: **lacrimile**, exprimat ca atare („*Și ochii* **lăcrima**-*vor poate/ Trei* **lacrimi** *reci de călătoare*") sau printr-un cuvânt din aceeași sferă semantică: „*Te-oi* **plânge**-*n ritmul unui vers,/.../* **Plângându**-*l, poate, ca și mine.*" În fine, alternanța referențială se menține, ca procedeu compozițional, și în ultimul grupaj de 12 versuri: „*Și versul* **meu**/ .../ *Iar* **tu**...".

Cu excepția celor 5 versuri inițiale, textul e scris pe baza unei logici a ipoteticului, susținută expresiv, pe de o parte, de forma de viitor a verbelor, iar pe de altă parte, de adverbul poate: „*Și ochii* **lăcrima-vor poate**/ .../ *Și versul meu/ L-***o duce poate**.../ .../ *Plângându-l,* **poate**, *ca și mine.*" Din această constatare, trebuie să reținem starea de incertitudine pe care o trăiește eul liric, în mare măsură aceeași ca în poezia *Celei care pleacă*.

Discursul liric nu se sprijină pe un număr oarecare de figuri de stil. Abia dacă găsim, în primul vers din strofa a doua, o comparație („... *topindu-se* **ca** *noru-n zare*", care dă expresie repeziciunii cu care se va produce destrămarea unei legături sentimentale), sau vreun epitet ca în versul „*Vei smulge din cadrul* **palidului** *vis*", care subliniază inconsistența poveștii de dragoste, perisabilitatea ei. Această observație presupune că secretul creării unei anume stări lirice se află în altă parte, adică în procedeele pe care le-am constatat deja discutând compoziția textului poetic: **repetiții** („... *ai să* **mă** *uiți/ .../ am să* **te** *uit*"), versuri care, prin **reluare**, structurează textul: „*Trei lacrimi reci de călătoare*", **construcții șocante** precum: „*Și-uitând că m-ai uitat*".

Scanned with CamScanner

Destrămarea legăturii sentimentale parcurge totuși câteva etape: plânsul, ca reacție emotivă la perspectiva despărțirii iminente; din nou plânsul, prilejuit de o virtuală reîntâlnire a celor doi pe calea cântecului: „*Și versul meu/ L-o duce poate vreun cântăreț până la tine,/ Iar tu,/ Cântându-l ca și dânsul/* **Plângându-l**, *poate, ca și mine*"; uitarea, devenită necesară; renunțarea la „portretul" afectiv al partenerului. Există, în acest context, cuvinte cu valoare simbolică: violența cu care **ea** va „... *smulge din cadrul palidului vis/ Întunecatu-mi chip...*" Dar, în genere, repetițiile reprezintă procedeul stilistic principal care dă nota elegiacă, de tristă resemnare, a momentului despărțirii.

Apartenența poeziei la *lirica simbolistă* e în afară de orice îndoială, și acest fapt poate fi argumentat prin: a) motivul evadării în alte spații, din cauze incerte (nu știm de ce *călătorea* pleacă pe mări și nici încotro); b) totul e sugestie: starea lirică (tristețea) nu e numită, ci rezultă din folosirea unor cuvinte cu o conotație ce conduce spre acest sentiment.[1]

ACUARELĂ

Claudiei Millian

În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână
Orășenii, pe trotuare,
Merg ținându-se de mână,
Și-n orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână,
De sub vechile umbrele, ce suspină
Și se-ndoaie,
Umede de-atâta ploaie,
Orășenii pe trotuare
Par păpuși automate, date jos din galantare.

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 160-163.

Scanned with CamScanner

În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână
Nu răsună pe trotuare
Decât pașii celor care merg ținându-se de mână,
Numărând
În gând
Cadența picăturilor de ploaie,
Ce coboară din umbrele,
Din burlane
Și din cer
Cu puterea unui ser
Dătător de viață lentă,
Monotonă,
Inutilă
Și absentă...

În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână
Un bătrân și o bătrână –
Două jucării stricate –
Merg ținându-se de mână...*

În *Acuarelă* întâlnim două teme frecvente în poezia simbolistă: peisajul și atmosfera citadină (orășenească) și ploaia. Aceste teme sunt abordate și de simboliștii francezi și sunt aproape nelipsite din poezia bacoviană – cea mai reprezentativă pentru simbolismul românesc – chiar dacă la Bacovia nu vom găsi un oraș tentacular, ci mai ales vechiul târg moldovenesc, monoton și plictisitor prin definiție, lipsit de evenimente notabile.

Nici în orașul din *Acuarela* lui Minulescu nu se află ceva interesant. Doar ploaia născătoare de nevroză și *spleen*, sub imperiul căreia viața devine „... lentă,/ Monotonă,/ Inutilă/ și absentă..."

În maniera obișnuită la Minulescu, discursul liric se articulează prin apariția refrenului instalat încă în incipitul poeziei: *„În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână"*, iar semnificația acestei reluări constă în obsesia ploii care se

* Ion Minulescu, *Scrieri*, I, p. 152.

Scanned with CamScanner

abate, regulat, asupra orașului. În plus, versurile scurte, de câte 3-4 silabe, reproduc parcă ritmul și monotonia ploii. Înlăuntrul acestui discurs sărac în figuri de stil, al cărui stil se rezumă la notarea oarecum detașată a acelorași fenomene meteorologice și a acelorași mișcări automate ale orășenilor, câte un cuvânt capătă o expresivitate oarecare. Ar fi cazul, să zicem, al adverbului **decât** din strofa a doua, al cărui rost pare să fie spargerea monotoniei ploii, dar, în același timp, accentuează, prin sensul lui restrictiv, lipsa variației în viața celor care *„...merg ținându-se de mână/ Numărând,/ În gând/ Cadența picăturilor de ploaie"*. Să mai adăugăm, eventual, și epitetul personificator *suspină* din versul al cincilea: *„De sub vechile umbrele, ce suspină..."*.

Revenirea implacabilă a ploii produce o imagine citadină a pierderii identității umanului, de vreme ce strofa întâia se încheie cu versurile *„Orășenii pe trotuare/ Par păpuși automate, date jos din galantare"*. Această imagine halucinantă se construiește prin reluări ale acelorași enumerări, devenite ele însele exasperante: *„... umbrélе, ce suspină/ și se-ndoaie,/ Umede de-atâta ploaie"*. Iar efectul căderii interminabile a ploii este accentuat de **metafora** celor două *jucării stricate: „Un bătrân și o bătrână"*.

Titlul, *Acuarelă*, informează pe cititor, de la început, că va citi un pastel, pentru bunul și simplul motiv că el, acest titlu, conține sugestii plastice. Nu va fi, însă, vorba de un pastel în sensul clasic al cuvântului, ca la Alecsandri ori Coșbuc, ci de unul... simbolist. Pe de altă parte, dacă avem în vedere că tehnica picturii în acuarelă constă în *dizolvarea vopselei în apă*, „pastelul" citadin al ploii se află în deplin acord cu titlul.

Poezia se încadrează parcă și mai apăsat decât altele în lirica simbolistă prin cel puțin două caracteristici: a) avem a face cu un peisaj citadin și b) ploaia devine un motiv literar sugestiv pentru o stare sufletească exasperantă, obsesivă, de nevroză și *spleen*.[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 173-175.

Scanned with CamScanner

CÂNTEC DE DRUM

Când am pornit, știam doar că-i departe
Și-i tare greu de-ajuns unde voiam,
Dar unde-i acel unde nu știam,
Căci nu-l găsisem încă-n nicio carte.

Pe drumuri lungi și vechi, bătătorite
De-atâția mulți porniți-naintea mea,
Am colindat călăuzit de-o stea –
Icoana unei lumi întrezărite,

Dar într-o zi o fată – bat-o focul –
Mi-a-ntors din cale pasul obosit...
– Unde-aș fi fost de nu m-aș fi oprit
Și nu mi-aș fi vândut ei tot norocul?...

Cântec de drum este scrisă în perioada de început a activității creatoare a lui Ion Minulescu. A fost scrisă la Paris, în 1903, și publicată pentru prima oară în *Revista albă*, Geneva, nr. 2, decembrie 1904 - februarie 1905.

Deși poezie de început, aceasta face dovada maturității artistice a poetului prin nota sa elegiacă atât de caracteristică creației poetice minulesciene. Plină de avânt romantic în primele versuri, poezia evoluează pe coordonate oscilante, starea lirică oprindu-se undeva la jumătatea drumului între idealul țintit, nebulos și greu de definit, și regretul că evenimente imprevizibile – în speță, erotice – l-au făcut de neatins. O stare de incertitudine traversează întregul text care se încheie într-o notă și mai accentuat incertă prin interogația retorică din final.

E ușor de constatat că tema poeziei este viața însăși, cu suișurile și coborâșurile ei, cu avântări înspre necunoscut și opriri în fața a ceea ce această viață are mai concret, ca o

Scanned with CamScanner

antiteză subînțeleasă între ideal și real. De n-ar fi imprecația populară „bat-o focul" din strofa a treia, poezia ar dobândi un timbru prea grav. S-ar putea, de aceea, ca tocmai introducerea acestei imprecații să salveze textul de pericolul melodramaticului, care, astfel, este persiflat, luat peste picior.

Frumusețea poeziei nu rezidă în mulțimea tropilor – deși aceștia nu lipsesc –, ci în întorsăturile sintactice și lexicale surprinzătoare, cum este aceea din versul al treilea: „*Dar unde-i acel* **unde** *nu știam*". Dar asemenea construcții neașteptate sunt susținute, totuși, – cum spuneam – și de figuri de stil, cum ar fi, spre exemplu, metafora drumului din strofa a doua ori simbolul stelei din versul 7. O figură de stil în strofa a doua este și metafora din versul 8: „*Icoana unei lumi întrezărite*" pentru imaginea unui scop pe care cineva – eul liric, fără îndoială – și-l închipuie sau îl bănuiește. În plus, conotațiile sacre *(icoana)* ale metaforei subliniază seriozitatea idealului spre care aspiră eul liric. În fine, *Icoana* e o metaforă explicativă a simbolului *stea* din finalul versului anterior: semnul călăuzitor spre miracol.

Textul poetic sugerează că iubirea este sau poate fi, uneori, – vezi imprecația despre care a fost vorba – o piedică în calea atingerii unui ideal. De aici caracteristica reflexivă a interogației retorice – care, însă, poate fi citită și ca o exclamație – din finalul poeziei: „*Unde-aș fi fost de nu m-aș fi oprit/ Și nu mi-aș fi vândut ei tot norocul? ...*". Dar valoare stilistică are nu numai interogația retorică luată ca atare, ci și punctele de suspensie.

Titlul, *Cântec de drum*, pus în relație cu textul poeziei, o transformă într-o meditație pe tema sorții, a destinului.[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 180-181.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

GEORGE BACOVIA

PLUMB*

Dormeau adânc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar veșmânt –
Stam singur în cavou... și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb... și-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort... și era frig...
Și-i atârnau aripile de plumb.

Cu poezia *Plumb* se deschide primul volum de versuri al lui Bacovia, publicat în 1916. S-a observat de timpuriu faptul că această poezie este o *ars poetica* (artă poetică), adică o operă literară care conține principii teoretice privind cunoașterea artistică, în general, sau particularitățile unei creații (în sens de totalitate a operelor literare aparținând aceluiași scriitor), de regulă poetice. Din prima categorie fac parte artele poetice ale antichității (Aristotel, Horațiu) ori *Art poétique* (Arta poetică) a lui Nicolas Boileau, care formulează principiile estetice ale clasicismului francez (secolul al XVII-lea). În

* Reprodusă după G. Bacovia, *Opere*, ediție de Mihail Petroveanu și Cornelia Botez, studiu introductiv de Ion Simuț, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994, p. 5.

aceeași categorie trebuie așezată *Arta poetica* a lui Verlaine, care sintetizează măcar o parte dintre ideile estetice ale simbolismului.

A doua categorie are în vedere poezii (rareori texte în proză) în care autorii respectivi își definesc crezul poetic (literar), relația lor cu lumea, cu realitatea, și modul specific de reprezentare a acestora. În mod deosebit simt nevoia autodefinirii, uneori în mai multe poezii-*ars poetica*, mari creatori precum, în literatura română, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, G. Bacovia.

Revenind la *Plumb*, trebuie spus că, artă poetică fiind, poezia aceasta adună, într-o expresie concisă, lapidară, concentrată, mare parte din ceea ce este specific creației bacoviene din toate volumele sale de poezii: singurătatea, neputința de ieșire (evadare) dintr-un mediu claustrant, apăsarea, monotonia, devitalizarea, căderea în neant etc., adică tot atâtea stări sufletești comunicate cu ajutorul „instrumentelor" artistice simboliste: sugestia, sinestezia, culorile, simbolurile etc.

Ceea ce se poate observa cu ușurință în poezia *Plumb* este aparenta ei simplitate și puținătatea mijloacelor artistice. Această primă impresie, însă, e contrazisă de înțelegerea ulterioară a textului, care conduce la ideea că poezia nu e atât de săracă, dimpotrivă, că se poate vorbi de o densitate de semnificații.

Impresia de simplitate vine, întâi, din felul în care e compusă poezia, pe baza unui **paralelism sintactic**, procedeu compozițional în primul rând, ce constă în reluarea cu oarecare obstinare, în simetrie, a unor versuri identice sau parțial identice din punct de vedere sintactic. În poezia cultă (pentru că în poezia populară e mai ușor de identificat: sare în ochi), acest procedeu, identificabil cu adevărat mai ales prin analiza morfo-sintactică a textului, acest procedeu, așadar, este creator de atmosferă propice transmiterii unei stări emoționale persistente, nu rareori obsesive.

Scanned with CamScanner

Ce constatăm, din această perspectivă, în poezia *Plumb*? Că aceleași funcții sintactice din versurile primei strofe se reiau, cu ușoare și nesemnificative abateri, în versurile celei de a doua strofe. Reținem: aceleași funcții/ structuri sintactice, nu și – obligatoriu – aceleași cuvinte, deși, uneori, se repetă aceleași cuvinte. Astfel: *verb-predicat* (**dormeau**), *adverb-complement de mod* (**adânc**), *substantiv-subiect* (**sicriele**), *atribut substantival prepozițional* (**de plumb**). Aceleași funcții sintactice, exprimate uneori prin aceleași cuvinte (părți de vorbire), le vom constata și în primul vers din strofa a doua: *verb-predicat* (**dormea**), *adverb-complement de mod* (**întors**), *atribut adjectival pronominal* (**meu**), *atribut substantival prepozițional* (**de plumb**). Și analiza poate merge mai departe cu aceleași rezultate pentru versurile 2 din cele două strofe, cu versurile 3, apoi cu versurile 4.

Depășind nivelul compozițional al textului, putem privi mai îndeaproape semnificațiile, mesajul artistic pe care-l transmite. Din chiar primul vers aflăm că suntem în fața unei lumi încremenite, lipsite de orice perspectivă dinamică, vie: ne aflăm într-un cavou în care „*Dormeau adânc sicriele de plumb*". „Peisajul" e sumbru, sugestia morții insinuându-se fără dificultate în sufletul cititorului. Versul al treilea din cele două strofe dezvăluie („*Stam singur în cavou/ lângă mort*"), iarăși fără dificultate, tema poeziei. E vorba de singurătate, dar nu o singurătate oarecare, ci una definitivă, ireversibilă, de vreme ce eul liric se află într-un cavou, simbol al claustrării fără ieșire.

Plumb, ca mai toată creația poetică bacoviană, este o poezie de atmosferă ce rezultă din notațiile devenite motive poetice care, la rândul lor, dobândesc conotații simbolice. Care ar fi, așadar, aceste motive-simbol? Mai întâi *plumb*, vocabulă ce, făcând un pas mai departe, devine laitmotiv. Apoi *cavoul*, *vestmântul* și *coroanele funerare*, *aripile frânte* (de vreme ce aceste aripi sunt de plumb, elementul cu greutatea specifică cea mai mare din tabloul lui Mendeleev, iar ideea de greutate, de inerție, anulează elanul vital, zborul simbolizat de aripi).

Scanned with CamScanner

Unele versuri ridică în fața comentatorului dificultăți de interpretare. Cum trebuie citit, de pildă, primul vers din strofa a doua: *„Dormea întors amorul meu de plumb"*? În afară de faptul, de ordinul evidenței, al morții iubirii, amorului, ce s-ar mai putea spune în legătură cu acest vers? *„Dormea"*, dar de ce *„întors"*? O posibilă interpretare, bazată pe opoziția antonimică *întors/ neîntors*, derivată de la sintagma *„a dormi neîntors"*, adică profund, liniștit, pusă apoi în relație de antonimie cu *„întors"*, cu sensul de *„agitat"*, neliniștit, nu rezistă pentru că ideea de somn agitat e anulată de implacabila vocabulă *plumb*, care înseamnă nemișcare. Se poate face și altă speculație: în credința populară, în momentul morții, muribundul își întoarce fața de la lume; altfel spus, muribundul întoarce spatele lumii în care a viețuit până în clipa fatală. Prin urmare, *„întors"* are, aici, sensul de plecat definitiv din lumea vie. Nu *„doarme"*, ci e mort.

Atmosfera sumbră a cavoului e însoțită de sugestia cromatică a culorii negre a doliului (*„funerar vestmânt"*) sau, într-un caz mai acceptabil dar nu mai puțin dezolant, a griului, culoarea plumbului, susținută cu ostentație de frecventa repetare a acestui cuvânt.

S-a mai vorbit, de asemenea, despre valoarea sinestezică a imaginii plumbului, element rău conducător de căldură, deci rece, și de culoare incertă, în orice caz mohorâtă. Deci cel puțin două simțuri, cel tactil și cel vizual, sunt antrenate în perceperea acestei imagini.

Dincolo de toate acestea, trebuie identificată starea sufletească a eului liric, sugerată mai ales de înregistrarea unor gesturi sau senzații ale acestuia în sintagme încheiate cu puncte de suspensie: disconfort fizic: *„și era vânt..."*, *„și era frig..."* sau psihic: angoasă (*„Stam singur în cavou.../ ...lângă mort"*), exasperare: *„și-am început să-l strig..."*.[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 186-190.

Scanned with CamScanner

LACUSTRĂ*

De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce un gând
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbește-un val –
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atâtea nopți aud plouând,
Tot tresărind, tot așteptând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Lacustră reprezintă, în creația bacoviană, într-un fel, o sinteză a lirismului acesteia. Teme mai generale, precum angoasa dezordinii, a haosului, dezagregarea, disoluția formelor constituite ale naturii, adversitățile anotimpurilor (la Bacovia niciun anotimp nu e revitalizant), sentimentul izolării și, mai mult, al claustrării, al situațiilor fără ieșire etc. se adună în cele patru strofe ale poeziei.

Compoziția poemei e, ca de atâtea ori la Bacovia, iterativă: strofa a patra o reia pe prima doar cu minima modificare a versului al doilea. Iterația nu e însă vizibilă întotdeauna, există repetiție sintagmatică, ceea ce conduce, pe de

* G. Bacovia, *Opere*, p. 9.

Scanned with CamScanner

o parte, la o tonalitate gravă, iar pe de alta, slujește obsesia monotoniei prin care se insinuează motivul central al poeziei, acela al apei *(al ploii)*, susținut de un întreg câmp lexical: *plouând*, (locuințe) *lacustre*, (scânduri) *ude, val, mal, ploaie.*

Primul vers e unul de notație, care consemnează un fapt banal: plouă de mai multe nopți (și zile). Abia versul al doilea devine un semnal al gravității situației lirice: nu e de glumit dacă însăși materia plânge, cosmosul întreg e în pericol. Pe de altă parte, dacă raportăm acest vers la definiția dată de Blaga expresionismului („De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară îl transcendează, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist"), acesta este „cel mai" expresionist vers al poemei. Extensia sentimentului de primejdie de la individ la întregul univers se face însă fără retorisme, fără avertizări spectaculoase, printr-un fel de anti-retorică sau printr-o „retorică întoarsă", cum zice G. Călinescu.

Din planul universal, către care am fost trimiși prin versul al doilea, se revine însă repede la cel individual, la eul poetic însuși. De notat că nu întotdeauna poezia bacoviană își așază eul în centrul situației lirice: de cele mai multe ori, imaginea poetică e o proiecție în exterior a unei stări de spirit, fără ca verbele-predicat să includă subiectul. În *Lacustră* (ca și în *Plumb*, de altfel) toate predicatele au subiect inclus de persoana I: *aud, sunt singur, tresar; n-am tras, mă găsesc, simt.*

Strofa a doua detaliază, prin notații concrete (*„dorm pe scânduri ude", „în spate mă izbește-un val", „tresar prin somn"*), care pun accentul pe senzații sau pe „păreri" de senzații (*„parcă", „mi se pare"*), starea de spirit a eului liric.

Cu strofa a treia se produce iarăși un salt în universal, *„golul istoric"* împingând coșmarul sugerat în strofa a doua spre ruperea de orice contingență salvatoare: *„Pe-aceleași vremuri mă găsesc..."* (Spaima de haos, de gol, de incontrolabil

Scanned with CamScanner

se întâlnește relativ frecvent în poezia bacoviană, fie prin sugestie, fie prin declarații directe): **„Imensitate, veșnicie,/ Tu, haos, care toate-aduni.../ În golul tău e nebunie,/ Și tu ne faci pe toți nebuni"** (*Pulvis*, din volumul *Plumb*, 1916).

În această strofă a treia, se află, de altfel, sugestia cea mai puternică de dezagregare a lumii și, odată cu ea, a omului însuși. Metafora stâlpilor de susținere ai locuinței lacustre, care *„se prăbușesc de atâta ploaie"*, dă expresie tocmai sentimentului de cădere în neant.

Sentimentul de singurătate, de izolare totală de lume, de claustrare în ultimă instanță, traversează întregul text al poeziei. El nu se comunică numai prin sintagma „sunt singur", având acest semantism, și apărând de două ori, prin reluarea, în final, a strofei întâi, ci se insinuează permanent și subtil prin metafore ca acelea din versurile 4, 7 și 8, ori ca aceea a *„golului istoric"*. Locuințele lacustre desemnează ele însele ideea de izolare de lume, fiind construite în mijlocul apelor pentru a-l feri pe om de primejdiile uscatului. Ele sugerează trăirea unor stări contradictorii de spirit: pe de o parte, omul se izolează de restul lumii și trăiește groaza de a fi uitat să tragă podul de la mal pentru a-și crea un spațiu securizant, pe de alta, sentimentul izolării, al însingurării, e la fel de torturant.

Sub raport eufonic, poezia *Lacustră* este reprezentativă pentru lirismul bacovian. Gerunziile în *-ând*, îndeosebi, (*plouând, plângând*), înmulțite prin modificarea, în strofa ultimă, a versului al doilea din prima strofă *(tresărind, așteptând)* și așezate în rimă cu *gând* din expresia „a (se) duce (cu) gândul" sugerează un lung geamăt dureros, care intră în eufonia generală a poeziei.

Dacă punem în relație universul poetic bacovian cu lirismul din *Lacustră*, nu ne va fi greu să identificăm în această poemă-sinteză o altă adevărată *ars poetica* a lui Bacovia.[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 191-194.

Scanned with CamScanner

GRI*

Plâns de cobe pe la geamuri se opri,
Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;
„I-auzi corbii!" – mi-am zis singur... și-am oftat;
Iar în zarea grea de plumb
Ninge *gri*.

Ca și zarea, gândul meu se înnegri...
Și de lume tot mai singur, mai barbar, –
Trist, cu-o pană mătur vatra, solitar...
Iar în zarea grea de plumb
Ninge *gri*.

Afirmam mai devreme (vezi p. 351) că în creația lirică a lui Bacovia niciun anotimp nu e de natură să amelioreze starea depresivă permanentă a eului liric din poeziile sale. Primăvara e privită detașat, ca *„o pictură parfumată cu vibrări de violet"*, a cărei percepție se dovedește a fi, în final, *„o lungă teorie"*, ceea ce provoacă o stare de insatisfacție exprimată în versul ultim: *„O, când va fi un cântec de alte primăveri?!..."*. Bucuria primăverii se amână astfel *sine die*. (*Nervi de primăvară*, volumul *Plumb*). La rândul ei, vara e percepută în latura ei morbid-destructivă, de vreme ce în poezia *Cuptor* citim următoarele:

„Sunt câțiva morți în oraș, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ți spun;
Pe catafalc, de căldură-n oraș, –
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mișcă și ei descompuși,
Cu lutul de căldură asudat;

* G. Bacovia, *Opere*, p. 10.

Scanned with CamScanner

E miros de cadavre, iubito,
Și azi, chiar sânul tău e mai lăsat."

Cu atât mai puțin toamna, consemnată în poezii al căror titlu e revelator cu asupra de măsură: *Plumb de toamnă, Nervi de toamnă, Sânge, Plumb, Toamnă, Toamna murind*, și, evident, atâtea altele al căror titlu nu cuprind cuvântul ca atare dar al căror conținut evocă anotimpul întotdeauna în culori sumbre. Nici iarna, cu strălucirea ei feerică, nu e de natură să destindă, să relaxeze starea de spirit, permanent crispată, a eului liric.Cum citim și în poezia *Gri*, cum vom vedea și în poezia *Amurg de toamnă*, anotimpul hibernal nu trezește în suflet decât sentimente de sfâșietoare tristețe, fie că albul imaculat al zăpezii e pătat, la abator, *„de sânge animal"* (**Tablou de iarnă**), sau *„ninge ca-ntr-un cimitir"* (**Nevroză**), sau: *„și ningă... zăpada ne-ngroape"* (**Decembrie**).

În *Gri*, atmosfera sumbră e anunțată încă în primul vers, devenit emblematic prin conținutul său de rea-prevestire, nu prin „cântul" ci prin *plânsul* cobei, ființă antipatică (de obicei pasăre, cucuvaie) care anunță o nenorocire: *„Plâns de cobe pe la geamuri se opri"*. Transferul peisajului mohorât și apăsător se realizează explicit în sensibilitatea eului liric (*„Ca și zarea, gândul meu se înnegri..."*), întreaga strofă detaliind starea de spirit acutizată a acestuia: *singurătatea* (*„Și de lume tot mai* **singur**/.../ **solitar**..."), *tristețea, inutilitatea* exprimată în gesturi anodine (fără valoare): *„Trist, cu-o pană mătur* **vatra**...". Mijloacele artistice rămân, în genere, la nivelul notației banale, fără relief, sugestive însă pentru viața lipsită de sens a eului liric. În acest context, metafora *plumb de iarnă* este creatoare de atmosferă apăsătoare, cu reverberații în sensibilitatea eului liric. Cele două epitete din structura *„zarea grea de plumb"* sunt complementare pentru semnificația metaforei de mai sus. Nu aveam de-a face cu epitet dublu, pnetru că fiecare din cele două se raportează diferit la o altă realitate poetică: primul, *grea*, la substantivul *zare*; al doilea,

Scanned with CamScanner

de plumb, la adjectivul *grea*, într-o relație de epitet al epitetului.

Titlul intră în nota sugestivă a limbajului poetic, cuvântul monosilabic (**Gri**) prin care este exprimat spunând ceva despre ceea ce urmează să găsească cititorul în versurile poeziei. Textul propiu-zis al acesteia nu face decât să confirme precaritatea (nesiguranța, incertitudinea) existențială a eului liric.[1]

PĂLIND*

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină –
Când sună arama în noaptea deplină,
Sunt solitarul pustiilor piețe.

Tovarăș mi-i râsul hidos, și cu umbra
Ce sperie câinii pribegi prin canale;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăș mi-i râsul hidos, și cu umbra.

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;
Pălind în tăcere și-n paralizie, –
Sunt solitarul pustiilor piețe...

Pălind este una dintre numeroasele poezii ale lui Bacovia, care respiră atmosfera grea, apăsătoare a târgului vechi moldovenesc. Și aici ne întâmpină aceeași puținătate a mijloacelor artistice, în comparație cu acelea întâlnite în poezia

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 195-197.
* G. Bacovia, *Opere*, p. 17.

Scanned with CamScanner

presimbolistă. Deși figurile de stil tradiționale nu lipsesc, acestea se ascund, parcă, în spatele procedeului atât de frecvent la Bacovia, și anume repetiția, reluarea obsedantă a unor acelorași versuri, procedeu creator de atmosferă: dintre cele 12 versuri ale poeziei, 6 sunt reluări în poziții simetrice. Primul vers este reluat de cel de-al patrulea, versul 5 e reluat de cel de-al optulea, pentru ca în cea de a treia strofă versurile 9 și 12 să fie identice cu 1 și 4. Cele 4 versuri identice – 1, 4, 9 și 12 – pun ferm în evidență tema singurătății, izolarea subiectului în „peisajul" dezolant al piețelor pustii: „*Sunt solitarul pustiilor piețe*". Și aici întâlnim aceeași împingere în față a eului liric, prin multiplicarea formelor verbale de persoana întâi sau prin forme ale pronumelui personal de persoana întâi, în cazul dativ: „*Tovarăș* **mi**-*i râsul hidos, și cu umbra*".

Titlul poeziei, *Pălind*, e aproape neutru pentru textul poeziei, dacă-l percepem doar la nivelul sensului propriu: reacție fizionomică sub imperiul unei emoții puternice trecătoare. Textul poeziei ne obligă să recitim semnificația titlului ca semn al prăbușirii afective sub agresiunea permanentă a unei vieți lipsite de sens.

Epitetele *pustiilor* (piețe), *tristele* (becuri), *pală* (lumină) au rolul de a fixa, de la început, tonalitatea dezolantă a mesajului liric. A doua figură de stil e mai rară: **sinecdoca** („*Când sună* **arama** *în noaptea deplină*"), a cărei funcție este, aici, de a spori expresivitatea imaginii auditive, prin depășirea banalului: nu clopotul sună, ci materialul din care acesta e construit.

Ultima strofă completează concluziv poezia prin autodefinirea eului liric, începută încă din primul vers. Între cele două versuri identice, e notată starea paroxistică a singurătății: *nebunie, paralizie* (afectivă). Mijloacele artistice țin de insistența asupra solitudinii eului liric, rătăcit într-o lume în care nu-și găsește sensul: reluarea aceluiași vers (1 și 4), notației care justifică cele două stări paroxistice ale alienării amintite mai sus.

Scanned with CamScanner

Este de ordinul evidenței că poezia se încadrează lirismului de tip subiectiv, încadrare ce se poate justifica prin cel puțin două caracteristici: a) cititorul primește confesiunea directă a eului liric și b) notațiile de peisaj citadin nocturn devin o prelungire a stării sufletești de singurătate și părăsire totală a acestuia.

Și în privința apartenenței poeziei la simbolism putem aduce cu ușurință două argumente, de asemenea evidente: a) starea psihică alienată a personalității umane însingurate; b) simbolul, ca procedeu predilect al esteticii simboliste: *piețe pustii, lumină incertă, noapte deplină, „câini pribegi", becuri triste etc.*[1]

NEGRU*

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Veștminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scântei de vis... noian de negru;
Carbonizat, amorul fumega –
Parfum de pene arse, și ploua...
Negru, numai noian de negru...

După lectura unui anumit număr de poezii bacoviene, îl putem suspecta pe poet de păcatul manierismului. Evident, bănuielile de acest fel pot fi probate prin folosirea aproximativ a acelorași procedee formale: repetiții de cuvinte sau de structuri mai complexe, de la sintagme și propoziții sau

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 199-201.
* G. Bacovia, *Opere*, p. 21.

Scanned with CamScanner

fraze la versuri întregi, refrene, paralelisme sintactice și/ sau sinonimice etc. Dacă ar fi vorba de reluări mecanice, fără îndoială că lucrurile ar confirma manierismul. Numai că, de fiecare dată, e o nuanță în plus sau în minus față de poezia citită anterior. Întotdeauna intervine ceva (culoare, simbol, sinestezie etc.) care diferențiază o poezie de alta. Am comentat poezia *Gri* și am văzut ce-i este caracteristic. Vom vedea ce-i este propriu poeziei *Negru*, de această dată.

Titlul poeziei intră în nota sugestivă a limbajului poetic, cuvântul prin care este exprimat, **Negru**, spunând ceva despre ceea ce urmează să afle cititorul în textul poetic. Textul poeziei nu face altceva decât să confirme sugestia cromatică în notă morbidă, a titlului.

Ideea eșuării sub noianul *negrului* vine în continuarea strofei întâi, aproape fără nicio nuanță în plus. Aceeași carbonizare simbolică a lumii, aceeași obsesie a negrului, care, în cantități imense *(noian de negru)*, amplifică impresia. Nuanța diferențiatoare față de alte poezii cu titlu „cromatic" constă în așezarea vieții sentimentale, a erosului, sub zodia degradării ireversibile: „*Carbonizat, amorul fumega*". Există și aici o monotonie imagistică (totul se reduce la câteva imagini, unele reluate fără modificări) care sugerează lipsa de orizont sau, mai exact, în care elanul de orice fel dar în primul rând elanul vital dispare, instituindu-se moartea: „*Sicrie negre, arse, de metal*".

Figurile de stil sunt puține. O figură poetică interesantă, în strofa întâi, este epitetul triplu din versul al doilea: „... *negre, arse, de metal*". Acest întreit epitet devine o figură poetică a insistenței care conține, în fapt, semnificația întregului text. Apare însă și procedeul **oximoronului**, figură poetică prin care o sintagmă, propoziție, frază, vers etc. se cumulează înțelesuri contrare. Este cazul sintagmei „*Parfum de pene arse...*". Dacă amintim că *parfum* evocă o imagine olfactivă cu sensul *miros plăcut*, *penele arse* numai miros plăcut nu împrăștie!

Scanned with CamScanner

Punctele de suspensie au și ele valoare stilistică, în sensul că după o sintagmă ca *noian de negru* nu mai ai ce adăuga, totul rămâne suspendat.

Caracteristica limbajului liric este sugestivitatea. Nimic nu e numit ca stare lirică, ci doar sugerat prin câteva cuvinte, sintagme, versuri întregi care duc, toate, spre aceeași idee a distrugerii și dispariției: *„sicrie negre"*, *„Negru profund, noian de negru"* etc.

În concluzie, simpla schimbare a simbolisticii culorii acutizează sentimentul, îl moderează sau îl diminuează. Deosebirea între o poezie și alta se înregistrează la nivelul intensității sentimentului. Astfel, dacă în **Gri** ființa umană e amenințată de monotonia culorii, în **Negru** aceasta se prăbușește definitiv sub apăsarea culorii, percepută la nivel cosmic, universal. Titlurile înseși sugerează gradul de intensitate al trăirii respective: *griul* predispune la depresie sau chiar o creează; *violetul* și *galbenul* subliniază declinul vital; *negrul* e moartea însăși.[1]

AMURG DE IARNĂ*

Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Câmpia albă – un imens rotund –
Vâslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.

Copacii rari și ninși par de cristal.
Chemări de dispariție mă sorb,
Pe când, tăcut, se-ntoarce-același corb,
Tăind orizontul, diametral.

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 202-204.
* G. Bacovia, *Opere*, p.31.

Scanned with CamScanner

Titlul e, la început, neutru, în orice caz nu anunță tensiunea lirică din poezie: poate fi un amurg feeric. După lectura celor două strofe, semnificația lui se încarcă de sugestiile din text, lectorul realizând că titlul însuși are un înțeles simbolic, conducând spre ideea unui sfârșit: nu numai al unei zile oarecare de iarnă, ci chiar al vieții.

Peisajul e sărăcăcios, copacii sunt rari și, ninși, **doar par** de cristal. Figurile de stil sunt folosite, ca mai totdeauna la Bacovia, cu parcimonie. Epitetul dublu din primul vers *(sumbru, de metal)* fixează, de la început, atmosfera grea, apăsătoare, posomorâtă, monotonă a unei zile de iarnă, percepută ca atare de sensibilitatea eului liric. Metafora *un imens rotund* e și ea neutră, rezultat al unei percepții indiferente, lipsită de vioiciunea unei emoții pozitive.

Obsesia morții este explicită în strofa a doua (*„Chemări de dispariție mă sorb"*), susținută de reluarea acelorași elemente care sugeraseră, în prima strofă, starea depresivă (tristețe profundă însoțită de neliniște) a eului liric: corbul (simbol al unei rele prevestiri, al morții în ultimă instanță) revine (*„Pe când, tăcut, se-ntoarce-același corb"*), orizontul nu și-a schimbat semnificația neutră, inertă, sugestie venită din reluarea identică a ultimului vers din strofa întâi în finalul poeziei: *„Tăind orizontul, diametral"*.

Apartenența poeziei la simbolism este de necontestat, pentru următoarele două motive: a) starea de gol existențial, de *spleen*, este o temă frecventă la simboliști și b) sugestia ca procedeu de ambiguitate, în condițiile unei avariții a mijloacelor artistice.[1]

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 206-207.

Scanned with CamScanner

PLOUĂ*

Da, plouă cum n-am mai văzut...
Și grele tălăngi adormite,
Cum sună sub șuri învechite!
Cum sună în sufletu-mi mut!

Oh, plânsul tălăngii când plouă!

Și ce enervare pe gând!
Ce zi primitivă de tină!
O bolnavă fată vecină
Răcnește la ploaie, râzând...

Oh, plânsul tălăngii când plouă!

Da, plouă... și sună umil
Ca tot ce-i iubire și ură –
Cu-o muzică tristă, de gură,
Pe-aproape s-aude-un copil.

Oh, plânsul tălăngii când plouă!

Ce basme tălăngile spun!
Ce lume-așa goală de vise!
...Și cum să nu plângi în abise,
Da, cum să nu mori și nebun.

Oh, plânsul tălăngii când plouă!

Poezia *Plouă* e construită pe principiul oscilației, pendulării, alternării *subiectivului*, planul sensibilității violentate a eului liric, cu *obiectivul*, planul contingentului, al realității imediate. Foarte limpede este și principiul corespondențelor

* G. Bacovia, *Opere*, pp. 47-48.

Scanned with CamScanner

ce se stabilesc între cele două planuri: nu e întâmplător, de pildă, faptul că tălăngile, elemente ale planului obiectiv, *plâng*. Melancolia sunetului dogit (talanga este un clopot rudimentar atârnat de gâtul animalelor mari sau mai puternice) al tălăngilor se transmite elementului uman (ele „*sună în sufletu-mi mut*"), și invers. De aceea compoziția poeziei se bazează pe alternarea permanentă între notarea concisă, (de unde valoarea sugestivă a acestor notații) a stării surescitate a eului liric și corespondențele lor din planul obiectiv: „*O bolnavă fată vecină/ Răcnește la ploaie, râzând...*", un copil cântă trist, notații întoarse, ca un ecou, în sensibilitatea eului liric.

Dar „spectaculos" este în poezia *Plouă* și felul cum evoluează prezența eului liric, care numai în prima strofă este bine marcat prin forma verbală de persoana I „*...n-am mai văzut...*" și prin forma de dativ a pronumelui personal de persoana I: „*... sună în sufletu-***mi** *mut*". În strofele a doua și a treia, eul liric poate fi doar bănuit, în orice caz notațiile au ca referent o persoană incertă, generală: „*Și ce enervare pe gând!*", dar gândul poate fi al oricui: al meu, al tău sau al lui. În strofa a patra, această problemă a indeciziei în legătură cu persoana-referent este rezolvată prin folosirea unor construcții sintactice cu subiect inclus nedeterminat: „*Și cum să nu plângi în abise,/ Da, cum să nu mori și nebun*". Deși forma verbului-predicat este la persoana a II-a, aceasta îl poate implica și pe *eu* și pe *el*.

În toată această construcție, versul-refren „*Oh, plânsul tălăngii când plouă*" are rolul de a insista asupra stării obsesionale a eului liric sub apăsarea monotoniei exasperante a ploii.

Mijloacele artistice rămân, ca mai totdeauna la Bacovia, la nivelul unor notații mai mult sau mai puțin disparate. O figură de stil este, în strofa întâi, epitetul dublu *grele* și *adormite* ante și post-puse substantivului *tălăngi*. Rolul lor este de a introduce în text motivul poetic al tălăngilor, care, pentru a deveni expresiv, are nevoie de elemente conotative.

Scanned with CamScanner

Acest epitet dublu, o eventuală sugestie personificatoare în versul-refren, alte câteva epitete în registru minor: (sufletu-mi) *mut*, (muzică) *tristă*, câteva exclamații și cam atât.

Strofa a treia adaugă noi elemente creatoare de atmosferă celorlalte imagini ale poeziei. Ploaia umilește personalitatea umană alterată de sentimente devenite derizorii prin lipsă de autenticitate, precum *iubirea* și *ura*. Imaginea contrastantă a muzicii *triste* a unui copil care, prin definiție, e *vesel*, sporește impresia de marasm (epuizare fizică și morală) a „peisajului" sufletesc al eului liric.

În fine, să mai reținem constatarea potrivit căreia caracteristica dominantă a limbajului poetic se bazează pe sugestie: nimic nu este explicit.[1]

PASTEL*

– Adio, pică frunza
Și-i galbenă ca tine, –
Rămâi, și nu mai plânge,
Și uită-mă pe mine.

Și s-a pornit iubita
Și s-a pierdut în zare –
Iar eu în golul toamnei
Chemam în aiurare...

– Mai stai de mă alintă
Cu mâna ta cea mică,
Și spune-mi de ce-i toamnă
Și frunza de ce pică...

---

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 210-212.

* G. Bacovia, *Opere*, I, p. 76.

Scanned with CamScanner

Titlul poeziei, *Pastel*, se justifică dacă acceptăm că avem a face, pe lângă cele câteva elemente de pastel propriu-zis (frunza galbenă care pică, golul toamnei, *„de ce-i toamnă (?)"*), mai ales cu un „peisaj" interior: starea de disconfort psihofizic a fetei (e galbenă și plânge), starea de totală dezorientare a bărbatului (*„Iar eu în golul toamnei/ Chemam în aiurare..."*), nevoia de afecțiune și de răspunsuri la întrebări (absurde): *„... de ce-i toamnă/ Și frunza de ce pică..."*.

În situația imaginată de poet, strofa a doua notează două atitudini diferite: a iubitei care pleacă și a iubitului care rămâne. Mijloacele de transfigurare artistică se rezumă la a nota aceste gesturi, pentru a preciza efectul celor două atitudini: plecarea, fără motiv clar, a femeii; starea sufletească de părăsire *(în golul toamnei)* a bărbatului. Din punct de vedere sintactic, diferența dintre cele două situații e marcată printr-o construcție adversativă: *„Iar eu în golul toamnei/ Chemam în aiurare..."*

Punctele de suspensie și liniile de pauză apar de câte două ori în textul poeziei pentru a marca discontinuitățile intervenite în comunicare, din diferite motive: indecizia vorbitorului (*„Chemam în aiurare..."*), trecerea de la o stare de spirit la alta (cele două linii de pauză din strofele întâia și a doua), lipsa de finalizare a comunicării: *„Și frunza de ce pică..."*

Apartenența la *simbolism* a poeziei, chiar dacă este evidentă, poate fi argumentată prin cel puțin următoarele două trăsături: a) starea psihică incertă, provocată de contactul cu o realitate al cărei sens scapă eului liric; b) notația sugestivă, ca procedeu de ambiguizare a mesajului liric, derivat din estetica simbolistă, perfect subsumat celor afirmate la punctul ~~(a)~~.[1]

[1] În *Poezie simbolistă românească*, pp. 216-217.

Scanned with CamScanner

LUCIAN BLAGA

GORUNUL*

În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge.

Gorunule din margine de codru,
de ce mă-nvinge,
cu aripi moi atâta pace,
când zac în umbra ta
și mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă?

O, cine știe? – Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scândurile lui,
o simt pesemne de acum:
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet –
și mut
ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu,
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru.

---

* Text transcris după Lucian Blaga, *Poezii*, ediție îngrijită de George Ivașcu, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 7.

Scanned with CamScanner

Când, în 1919, apărea volumul *Poemele luminii* al lui Lucian Blaga, Nicolae Iorga îi fixa cu o surprinzătoare exactitate – cum nu i s-a întâmplat întotdeauna marelui om de cultură, printre atâtea altele și critic literar – profilul liric: „E aici un tânăr – zicea Iorga – care întinde brațe de energie către tainele lumii. Tainele lumii nu se prind niciodată, căci avem un singur chip de a le prinde: să le trăim." Într-adevăr, Blaga *trăiește* tainele lumii în varii specii și atitudini estetice: dă frâu liber freneziei vitaliste a erosului, se vrea contopit cu marile forțe ale naturii terestre ori cosmice, glosează liber, brodând un halou mitic în jurul marilor motive biblice, filtrează elegiac fiorul metafizic al marii taine a morții, pusă în relație succesivă ori substitutivă cu cealaltă taină, a vieții, potențată liric când de timpul mitic, etern reversibil, când de timpul uman, irecuperabil. Cu alte cuvinte, în volumul *Poemele luminii* se află poezii ca *Primăvară, Lumina, Vreau să joc!, Nu-mi presimți?*, din prima categoric tematică sugerată mai sus, alături de altele ca *Eva* sau *Legendă* ori ca *Frumoase mâini, Fiorul, Gorunul.*

Dintre acestea din urmă, cea mai semnificativă pare să fie elegia *Gorunul*, în care perspectiva estetică a expresionismului este indubitabilă. Presentimentul morții, despre care s-a afirmat că ar constitui tema majoră a poeziei, se decantează mioritic prin raportare la natura eternă, predestinată să-și asume și să încorporeze timpul universal, inclusiv, prin sinecdoca „gorunului din margine de codru", timpul individual. Această opoziție dintre cele două valori lirice ale timpului structurează poezia încă în primele două versuri:

„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot."

Ea (opoziția) se sprijină pe două cuvinte care, semantic, implică, metaforic, ideea timpului: clopotul devine astfel semnificantul timpului universal, asimilat instrumentului

Scanned with CamScanner

care măsoară un timp obiectiv, infinit, durabil, continuu, aflat în antiteză cu celălalt, biologic, subiectiv, finit, perisabil, discontinuu, pentru care instrumentul de măsurare devine *inima* însăși. La capătul lui, sugestia morții, asumată fără crispare de eul liric și comunicată subtil, iarăși antitetic, prin două metafore, a *stropilor de liniște* și a *sângelui*: *„îmi pare / că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge"*. Cu acest magistral vers, a cărui sintaxă poetică îl constrânge pe cititor la o nouă lectură, Blaga încheie primul grupaj de versuri prin care instituie deopotrivă tema și structura poeziei. Pe aceste două perechi de coordonate: timp universal-timp individual, viață-moarte, meditația elegiacă curge liniștit, cu întrebări retorice ori filosofice, cu răspunsuri ce-l tulbură pe cititor tocmai prin nealterarea echilibrului psihic al eului liric care se confruntă, totuși, cu cea mai teribilă problemă existențială a vieții omenești.

În această confruntare lirică, al doilea grupaj de versuri face un pas mai departe în sugestia tematică a poeziei. Doar strecurată în prima „strofă", ea e întărită aici printr-o enumerare de termeni lexicali aflați în sfera semantică a devitalizării: *mă-nvinge, aripi moi, atâta pace, zac*. Cu o asemenea acumulare semantică, această a doua secvență lirică se constituie într-o adevărată metaforă a morții, așa cum prima grupa sensurile unei metafore a timpului.

Cel de al treilea grupaj de versuri, început cu întrebarea filosofică *„O, cine știe?"*, pare să decanteze starea poetică incertă din prima „strofă", acutizată prin întrebarea din cea de a doua, în doi timpi, în două secvențe: prima încheiată prin versul *„o simt pesemne de acum"*, a doua începută prin repetiția anaforică „o simt cum frunza ta".

Această împărțire secvențială a discursului poetic e impusă, la analiză, de însuși conținutul lui. Întâi pentru că, în primele trei secvențe starea lirică se menține în sfera ipoteticului din *Mioriţa* prin sintagme ca „îmi pare", „poate că", „pesemne", în al doilea rând, pentru că o primă secvență a

Scanned with CamScanner

ultimei părți se constituie, ca și a doua „strofă", într-o metaforă a morții, în timp ce ultima secvență adaugă insistentelor semnificații din această sferă pe acelea ale timpului, cu care începuse, de altfel, poezia.

Prima secvență a ultimei părți conține tropi care trimit spre sentimentul major al poeziei: perspectiva morții: metonimia *sicriu*, metafora *liniștea*, sinecdoca *scânduri*. A doua secvență adaugă sintagme ce sugerează scurgerea timpului: *a picura* („frunza ta mi-o picură în suflet"), *a crește* („ascult cum crește-n trupul tău sicriul, / sicriul meu"), în fine *clipă care trece*. În aceste ultime versuri se rotunjește ideea filosofică de esență expresionistă din punct de vedere estetic, a poeziei: precum în trupul „gorunului din margine de codru" crește un sicriu, tot astfel viața fiecărei ființe umane e substituită de moarte „cu fiecare clipă care trece".

Începută cu un grupaj de versuri care, considerat în ansamblu, se constituie într-o *metaforă a timpului*, poezia *Gorunul* se organizează într-un discurs liric structurat pe două axe de semnificație: timpul, pe de o parte, existența umană, pe de alta. E motivul pentru care, cea de a doua „strofă", în care eul liric – altfel spus: existența umană – aflat într-o stare de contemplație interogativă a universului, are revelația declinului existențial, tradusă artistic printr-o *metaforă a morții*, metaforă îmbogățită, în cea de a treia secvență lirică a poeziei, prin aducerea în câmpul de semnificații al imaginii poetice a celui mai important element din recuzita funebră: sicriul cioplit din trunchiul gorunului spre care eul liric își consumă clipa contemplativă. Astfel, structura și metafora se împletesc, se ajută și se condiționează reciproc pentru a comunica cititorului fiorul metafizic încercat, trăit și transpus liric de către poet, și unul și celălalt aflați „în marea trecere".

Marin Preda își începea romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* cu următoarele fraze: „Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimântător.

Scanned with CamScanner

Vorbesc de moartea naturală care adesea e o dulce ispită." Plecând de la acest aforism, ne putem întreba cum e moartea al cărei presentiment îl comunică Lucian Blaga în *Gorunul*: un fenomen simplu ca în natură, unul înspăimântător, o dulce ispită? Vorba poetului: Cine știe?! Răspunsul rămâne în seama inefabilului oricărei mari poezii oricât ar broda Șerban Cioculescu în jurul paradoxului că inefabilul nu poate scăpa rațiunii interpretului.[1]

[1] Interpretare publicată, inițial, în vol. A. Gh. Olteanu, *Perenitatea textului literar*, Editura Sigma, București, 2003, pp.215-217.

Scanned with CamScanner

TUDOR ARGHEZI

SINTAXĂ POETICĂ ŞI IMAGINE PLASTICĂ*

Tudor Arghezi a fost, la începuturile sale, un scriitor contestat. A trebuit să treacă foarte mult timp până când critica să-l poată impune atenției publice.

Între valorile prin care poetul și-a cucerit până la urmă cititorii, sintaxa poetică și imaginea plastică ocupă un loc important. Acestea erau o dovadă a siguranței poetului de a stăpâni materia primă a poeziei: limba.

În ordine cronologică, Eminescu fusese primul stăpân absolut asupra limbii române, ceea ce-l îndreptățise pe Tudor Vianu să afirme: „Nimeni, înaintea lui, nu dispusese de posibilitățile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcțiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor și derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mâna lui magistrală și poetul o folosește pentru a exprima gânduri și viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească"[1]. Marii succesori ai lui Eminescu au înțeles de la bun început că nu mai pot scrie ca

---

* Interpretare publicată, inițial, în revista *Limbă și literatură*, vol. I-II/2003, pp. 77-80.

[1] Tudor Vianu, *Cuvânt despre Eminescu*, în vol. *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 294.

Scanned with CamScanner

inegalabilul lor înaintaș, că, dacă omul și problemele lui le impun aproximativ aceeași tematică, contribuția lor trebuie căutată și găsită în alte mijloace de expresie din rezervorul inepuizabil al limbii române. Primul dintre acești succesori, care au săvârșit adevărate revoluții în folosirea poetică a limbii, pare să fie Tudor Arghezi. Straturile lingvistice pe care poetul le scormonește scoțând la lumină noi forme expresive sunt numeroase. „Arghezi selectează alte sectoare ale *lexicului*, cuvintele drastice și dure, uneori forme regionale, pe care nimeni nu îndrăznise să le introducă în poezie... În domeniul *construcțiilor*, inițiativele lui Arghezi nu sunt mai puțin îndrăznețe. Sparge tiparele topice și sintactice, separă atributul de substantivul lui, complementul de verb și le mută departe, unde cititorul le regăsește cu surpriză." (s.n.)[1]

Într-adevăr, cazurile de sintaxă poetică sunt la Arghezi nu numai numeroase, dar mai ales cu totul insolite. De cele mai multe ori, expresia poetică este dublu insolită: o dată prin „violentarea" sintaxei, a doua oară prin valoarea plastică a imaginii astfel dobândite.

În primul grupaj de versuri din *Testament*, arhicunoscuta „ars poetica" a lui Arghezi, întâlnim o asemenea imagine plastică din care nu lipsesc cazurile de sintaxă neașteptată:

„În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi și gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă."

E ușor de observat sugestia plastică a versurilor care zugrăvesc munca trudnică, „prin râpi și gropi adânci", într-o construcție în care complementul circumstanțial de mod „pe

[1] Tudor Vianu, *Tudor Arghezi*, în *vol. cit.*, p. 512.

Scanned with CamScanner

brânci" este luat de lângă verbul său, „suite", cum ar fi cerut topica obișnuită, și pus în finalul versului cu plusul de expresivitate corespunzător. După cum, la fel de surprinzător apare versul: „Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă", în care consemnăm două intervertiri topice: o dată, între verbele „să urci" și „te-așteaptă" – normal ar fi fost „te-așteaptă să le urci" – și a doua oară *tânăr*, al cărui loc ar fi fost după „să urci", cu funcție de element predicativ suplimentar: „te-așteaptă să le urci tânăr". Dar poziția centrală, în cadrul versului, nu pare să fie dictată de prozodie, cum am fi tentați să credem, ci de accentul care trebuie să cadă, aici și acum, pe cel ce moștenește, intrat în filiație cu *fiule*, și el așezat în mijlocul versului următor, când locul lui firesc ar fi fost la începutul sau la sfârșitul propoziției.

O extraordinară pictură, a cărei compoziție respectă toate legile circulației luminii în natură, ne întâmpină în *Caligula*, din *Cuvinte potrivite*. Aici, imaginea lebedelor dormind pe întinderea lacului se amestecă, prin reflectare, cu stelele. Sintagme neașteptate răsar la tot pasul, materializând diafanul și solidificând lichidul: „Dorm în umbră legănate lebezile-n puf de undă,/ Cuiburi albe, perini albe, printre stele furnicar".

În strofa a treia, aflăm, pe fondul aceleiași interferări a stelelor cu lebedele în oglinda lichidă a apei, un uluitor caz de sintaxă poetică: „Stea cu stea pe-ntinsul undei liniștite pun cleștar,/ Și printr-însul zugrăvite lebezile par și luna". Într-o topică obișnuită, versul ar fi arătat astfel: „Și printr-însul lebezile și luna par zugrăvite". Poetul îl ia însă prin surprindere pe cititor, creându-i cele mai neașteptate... așteptări frustrate. El desparte cele două elemente ale subiectului multiplu *(lebezile și luna)* prin verbul copulativ *par*, după ce așezase numele predicativ *(zugrăvite)* înaintea subiectului multiplu.

În altă parte, într-un *Psalm* (al șaptelea, *Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere*) ne întâmpină o imagine similară, în care apa joacă același rol al legării teluricului de celest într-un tot indestructibil:

Scanned with CamScanner

„Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai ești;
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când se-adapă."

Între cer și pământ, apa reflectă stelele, iar în oglinda apei, taurul e o zeitate între celelalte ființe. Poetul nu zice, așadar, „te-ntrezării în apă, printre pești", ci „în stele", în spațiul de sus care, oglindit în apă, își amestecă podoabele cu peștii. La rândul său, taurul sălbatic se descoperă pe sine în aceeași oglindă a apei în care se reflectă universul, ceea ce, în procesul de căutare a dumnezeirii specific lui Arghezi, echivalează cu o adevărată revelație divină. Evident, rămâne de discutat ambiguitatea din primele două versuri ale catrenului și din verbul-predicat sub care sunt așezate următoarele două.

La rândul lui, *Psalmul* 4 e, cum spune chiar primul vers („Ruga mea e fără cuvinte"), o rugăciune a cărei forță purificatoare asupra eului liric se traduce, în final, prin această candidă imagine plastică:

„Gătită masa pentru cină
Rămâne pusă de la prânz
Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină,
În care paște-un mânz. "

Plasticitatea imaginilor în poezia argheziană ne întâmpină la tot pasul. Poetul ar fi putut fi foarte bine pictor sau sculptor. Câte un poem e în întregime plastic. Chiar și ideile filozofice implicate sunt exprimate plastic. Este cazul, de pildă, al poemului *Belșug* care, datorită vigorii prin care se materializează ideile, nu poate, totuși, fi socotit un pastel în sensul clasic alecsandrinian. Impresia e cu atât mai puternică cu cât, de la o strofă la alta, sugestia poate fi una picturală sau sculpturală. Se adaugă așteptările frustrate datorate sintaxei poetice.

Scanned with CamScanner

E, mai întâi, aspirația celestă, de atâtea ori întâlnită în poezia lui Arghezi: „El, singuratic, duce către cer/ Brazda pornită-n țară de la vatră", versuri în care antepunerea adverbului cu valoare de element predicativ suplimentar creează un prim „frison"... sintactic. Următoarele două versuri încheagă un grup statuar de o economie a mijloacelor lexicale extraordinară: „Când îi privești împiedecați în fier,/ Par, el de bronz, și vitele-i de piatră".

E de observat, mai întâi, acest *privești*, care parcă invită la contemplarea grupului statuar de care vorbeam. În al doilea rând, e de remarcat sintagma *împiedecați în fier*, conținând deopotrivă o sinecdocă și o metaforă, cu sugestia trudniciei actului săvârșit: aratul. În fine, frapează versul în care sintaxa poetică întrece orice închipuire topică: verbul copulativ așezat la începutul propoziției, după care urmează detalierea celorlalte părți de propoziție, toate principale, fiecare dintre componentele subiectului multiplu (el, vitele) însoțit de numele predicativ corespunzător *(de bronz, de piatră)*, raportate la același verb copulativ: *par*. Printr-o trăsătură magistrală de condei, poetul comasează două propoziții (el pare de bronz și vitele par de piatră), concentrând expresia și croind-o pe măsura imaginii care avea să rezulte.

Deși ne aflăm în fața unui grup statuar care ar trebui să ne sugereze o imagine statică, din versurile poetului rezultă, dimpotrivă, una dinamică. Și acest lucru se produce în ciuda sintagmei „împiedecați în fier", care, în loc să o oprească, o pune parcă în mișcare.

Coeziunea stilistică a poeziei rezidă în menținerea concentrării expresiei. Nici când întâlnim o enumerație („Grâu, păpușoi, săcară, mei și orz") nu suntem încercați de senzația diluării, pentru că enumerația epuizează orice posibilitate de adaos. Și, necontenit, regăsim trimiterea spre înalt: „Săcurea plugului, când s-a întors/ Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă". Iar cazurile de sintaxă poetică apar și ele în continuare:

Scanned with CamScanner

„*Ager*, oțelul rupe de la fund
Pământul greu, muncit cu dușmănie
Și cu nădejde, până ce, *rotund*,
Luna-și așază ciobul pe moșie."

Adverbul *ager* e adus din poziția a treia, unde și-ar fi aflat locul, în poziție inițială, dar și mai surprinzătoare e dislocarea adjectivului-atribut pe care în nici un caz nu l-am fi așteptat la sfârșitul versului al treilea (în plus, și la rimă), când locul lui firesc ar fi fost la sfârșitul celui de-al patrulea.

Abia a patra strofă ar putea fi socotită o imagine de pastel clasic, dar și aici ne întâmpină acest *răzimat* (în aer), care aduce expresia în plină modernitate:

„Din plopul negru, răzimat în aer,
Noaptea, pe șesuri, se desface lină,
La nesfârșit, ca dintr-un vârf de caier,
Urzit cu fire de lumină."

De fapt, aceste ultime versuri implică o pauză cerută de producerea miracolului. Trudnicia muncii unei zile trebuie sacralizată. Deși ne aflăm în fața unui, altfel, banal gest de reluare a unui ciclu agricol, poetul îi acordă dimensiuni mitice: „E o tăcere de-nceput de leat". Dacă țăranul (niciodată, de altminteri, amintit în text) n-ar da lucrului făcut semnificație mitică, nu ne-am putea explica siguranța sa în ceea ce tocmai a isprăvit: „Tu nu-ți întorci privirile-napoi".

Poezia se încheie rotund, cum a început, dar nu prin reluarea acelorași versuri, ci prin așezarea, la temelia recoltei, a dumnezeirii înseși: „Căci Dumnezeu, pășind apropiat,/ Îi vezi lăsată umbra printre boi".

Când coboară în universul mărunt, sintaxa surprinzătoare dispare. S-ar putea să fie, acesta, un semn al legilor ferme, simple, dar de neabătut după care se cârmuiește uni-

Scanned with CamScanner

versul „boabei și al tărâmei". Versul curge lin, surprinzând cu simplitatea gingășiei, a candorii înseși.

Dimpotrivă, când revine la „grelele porunci și-nvățăminte" ale omului, expresia poetică se resimte de complicațiile iscodirilor omenești. Conștiința de sine îl pune pe om deasupra restului lumilor, dar îi strecoară în suflet felurite întrebări, neliniști existențiale, probleme pentru a căror dezlegare i se cer uneori sacrificii mai presus de sine. Și atunci sintaxa prin care se exprimă toate acestea se „tulbură" și ea. Vom spicui, spre exemplificare, câteva „cazuri" de sintaxă poetică din ciclul *Cântare omului* și câteva... *Frunze:*

Într-un avânt sălbatic te-ai dus până la stele
Și te-ai întors, *aprinsă*, cu una dintre ele.
Că mâna îți arsese *cu care-ai scormonit*
În jarul alb din câmpul de sus, *ești răsplătit*.
.....
Și, în sfârșit, urmașul lui Promoteu, el, omul,
A prins și taina mare, a tainelor, atomul.
El poate *omenirea, în câteva secunde,*
S-o-ntinerească nouă pe veci, ori s-o scufunde.

(Cel ce gândește singur)

Îți și visa nădejdea, *dormind*, să puie-jug
Cu vitele pământul, cât e de lung, la plug.

(Chemarea Înălțării)

Așa e Înălțarea, și prețul se plătește
Cu chin și suferință și slavă, *omenește*.

(Eu, umbra)

Atât e numai mâna, de apucat și dus?
Nu. Ea-ntărește graiul și spune ce-ai fi spus,
Mai limpede, și vorbe de nu ți-au mai rămas
Ori n-ai, grăiește mâna fără glas.

(Adame)

Scanned with CamScanner

Căci, dintre taine, legea, din toate cea mai mare,
A vieții-i frământata și veșnica schimbare.

(Nunta)

Se-ncolăcea destinul, ca Șarpele, pe noi
Bătând cu aripi cerul, *ușoare, el, greoi.*

(Seară de mai)

Dar când întârziată, *copita, pe răzoare,*
Se-ndreaptă către peșteri, *a unei căprioare...*

(Natură moartă)

Într-o intervenție făcută cu ocazia unei aniversări celebrate la Muzeul Literaturii Române în seara zilei de 13 mai 1974, Șerban Cioculescu afirma, printre altele: „Tudor Arghezi a fost un poet foarte contestat... Admiratorii lui Arghezi au trebuit să ducă lupte pentru a-l impune opiniei publice... Ne luptam, în fond, cu cei care erau «rău conducători» de poezie; după cum există corpuri rău conducătoare de electricitate, sunt oameni care nu percep, nu simt poezia. Ei, aceștia sunt cei mai categorici în tăgăduirile lor, aceștia sunt cei mai dogmatici când afirmă, să zicem, «Tudor Arghezi nu există, Ion Barbu nu există, Lucian Blaga nu există». Sunt rău conducători de poezie. Însă contestatarii la un moment dat erau mult mai numeroși decât admiratorii lui Tudor Arghezi. Astăzi, când națiunea întreagă se fălește cu poetul Tudor Arghezi, aceste vremuri par foarte îndepărtate. Și într-adevăr sunt foarte îndepărtate...

Ei bine, este suficient să o afirmăm și să spunem că de la Eminescu încoace nici un scriitor român nu înfățișează o claviatură sufletească atât de bogată ca aceea a lui Tudor Arghezi, într-o limbă mai bogată și mai surprinzătoare. E o eroare să credeți că un poet poate crea o limbă nouă. El creează relații noi între cuvinte. Cu cuvintele cele mai simple... un poet foarte mare poate da sugestiile cele mai surprinzătoare".

Scanned with CamScanner

Bibliografie selectivă

ALECSANDRI, VASILE, *Poezii populare ale românilor adunate și întocmite de...*, vol. I-II. Ediție îngrijită de Gheorghe Vrabie, Editura pentru Literatură, București, 1965.

AMZULESCU, AL.I., *Repere și popasuri în cercetarea poeziei populare*, Editura Minerva, București, 1989.

ANGHEL, DIMITRIE, *Poezii*. Ediție și prefață de M.I. Dragomirescu, Editura pentru Literatură, 1968.

BACOVIA, G., *Opere*. Ediție de Mihail Petroveanu și Cornelia Botez, studiu introductiv de Ion Simuț, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994.

BLAGA, LUCIAN, *Poezii*. Ediție îngrijită și introducere de George Ivașcu, Editura pentru Literatură, București, 1966.

BLAGA, LUCIAN, *Antologie de poezie populară*. Ediție îngrijită de George Ivașcu, Editura pentru Literatură, București, 1966.

BLAGA, LUCIAN, *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală; București, 1969.

BOTE, LIDIA, *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

BOTE, LIDIA, *Antologia poeziei simboliste românești*. Ediție și prefață de..., Editura pentru Literatură, București, 1968.

CARACOSTEA, DIMITRIE, *Poezia tradițională română*, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1969.

CARAMAN, PETRU, *Pământ și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene*, Iași, Editura Junimea, 1984.

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1941.

CĂLINESCU, G., *Principii de estetică*, Editura Minerva, București, 1968.

CHIȚIMIA, I.C., *Folcloriști și folcloristică românească*, Editura Academiei, București, 1968.

COMAN, MIHAI, *Sora Soarelui. Schițe pentru o frescă mitologică*, Editura Albatros, București, 1983.

CONSTANTINESCU, NICOLAE, *Relațiile de rudenie în societățile tradiționale. Reflexe în folclorul românesc*, Editura Academiei, București, 1981.

Scanned with CamScanner

COTEANU, ION, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, București, 1973.
CROHMĂLNICEANU, OVID S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, București, 1974.
CROHMĂLNICEANU, OVID S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978.
DENSUSIANU, OVID, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
DRAGOMIRESCU, M.I., *D. Anghel interpretat de...* Antologie, prefață, comentarii, tabel cronologic și bibliografie, Editura Eminescu, București, 1982.
ELIADE, MIRCEA, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Occidentale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
EMINESCU, MIHAI, *Opere*, vol. VI, Literatura populară. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei, București, 1963.
EMINESCU, MIHAI, *Poezii. Proză literară*. Antologie comentată de A.Gh. Olteanu, vol. I-II, Editura Lucman, București, 2007.
* * * *Flori alese din poezia populară*, vol.I-II, b.p.t. Ediție îngrijită de Ioan Șerb, prefață de Mihai Pop, Editura pentru Literatură, București, 1967.
FOCHI, ADRIAN, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Editura Academiei, București, 1964.
* * * *Folclor literar*, vol. II, Universitatea din Timișoara, 1968.
FRIEDRICH, HUGO, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
GALDI, LADISLAU, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, București, 1971.
GĂLDI, LADISLAU, *Introducere în stilistica literară a limbii romane*, Editura Univers, 1975.
GREIMAS, A.J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Minerva, București, 1975.
GRIGORESCU-BACOVIA, AGATA, *Bacovia. Poezie sau destin*, Editura Eminescu, București, 1971.
IERĂILEANU, G., *Studii literare*, I, Editura Minerva, Bucuresti, 1979.
IORGA, NICOLAE, *Balada populară română. Originea și ciclurile ei*, Vălenii de Munte, 1910.
LÁSZLO-KUȚIK, MAGDALENA, *Simbolismul european*, vol. III, studiu introductiv de Zina Molcuț. Antologie, comentarii, note și bibliografie de..., Editura Albatros, 1983.
* * * *Legende populare românești*, ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, prefață de Ion Dodu Bălan, Editura Minerva, București, 1981.

Scanned with CamScanner

LOVINESCU, E., *Critice*, vol. III, ediția I, 1915.
LOVINESCU, E., *Critice*, vol. IX, 1923.
LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane*, I, Editura Minerva, București, 1973.
MACEDONSKI, ALEXANDRU, *Opere*, I-II. Ediție și prefață de Tudor Vianu, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1939-1946.
MACEDONSKI, ALEXANDRU, *Opere*, I, Ediție îngrijită de Adrian Marino, Editura pentru Literatură, București, 1966.
MAIORESCU, TITU, *Critice*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973.
MANOLESCU, NICOLAE, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
MANU, EMIL, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, Editura Minerva, București, 1981.
MARINO, ADRIAN, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
MELIAN, ALEXANDRU, *Traian Demetrescu*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983.
MICU, DUMITRU, *Istoria literaturii române*, II, (1900-1918), Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964.
MICU, DUMITRU, *Modernismul românesc*, I, *De la Macedonski la Bacovia*, Editura Minerva, București, 1984.
MINULESCU, ION, *Scrieri*, I, *Versuri*, ediție îngrijită și prefață de Matei Călinescu, Editura pentru Literatură, București, 1966.
MTRACHE, GHEORGHE, *Al. Macedonski comentat de...*, Editura Recif, Colecția Scriitori români comentați, București, 1996.
MOLCUȚ, ZINA, *Simbolismul european*, I-II. Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de..., Editura Albatros, București, 1983.
OLTEANU, A.GH., *Structurile retorice ale liricii orale românești*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1985.
OLTEANU, A.GH., *Folclor și literatură cultă*, Editura Orientul Latin, Brașov, 1994.
OLTEANU, A.GH., *Reflexe folclorice în literatura scrisă*, Editura Humanitas Educațional, Colecția Tezaur, București, 2000.
OLTEANU, A.GH., *Perenitatea textului literar*, Editura Sigma, București, 2003.
OLTEANU, A.GH., *Poezie simbolistă românească*. Antologie, introducere, comentarii, note biobibliografice, glosar și bibliografie de..., Editura Lucman, 2010.
OLTEANU, A.GH., *Școala și literatura. Studii didactice dar nu numai*, Editura Lucman, București, 2011.

Scanned with CamScanner

PAPAHAGI, TACHE, *Poezia lirică populară*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
POP, MIHAI, *Folclor românesc*, vol. I-II. Ediția îngrijită de Nicolae Constantinescu și Alexandru Dobre, Editura Grai și Suflet - Cultura Națională, București, 1998.
POP, MIHAI; RUXĂNDOIU, PAVEL, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
*** *Probleme de stilistică*, Editura Științifică, București, 1964.
RUSU, LIVIU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară. De la resemnare la acțiunea creatoare*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
STREINU, VLADIMIR, *Versivicația modernă*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
TALOȘ, ION, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973.
VIANU, TUDOR, *Studii de literatură romană*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965.
VIANU, TUDOR, *Opere*, vol. II-III. Ediție îngrijită de Matei Călinescu, Gelu Ionescu, Cornelia Botez, Editura Minerva, 1972, 1973.
VRABIE, GHEORGHE, *Balada populară română*, Editura Academiei, București, 1966.
VULCĂNESCU, ROMULUS, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985.
ZAFIU, RODICA, *Poezia simbolistă românească*. Antologie, introducere, dosar critic, comentarii, note și bibliografie de..., Editura Humanitas Educațional, Colecția Tezaur, București, 1996.
ZAMFIR, MIHAI, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972.

Scanned with CamScanner

Glosar

ABREVIERI

adj.	= adjectiv;	p.gen.	= prin generalizare;
adv.	= adverb;	p.restr.	= prin restrângere
c.	= circa, aproximativ;	s.f.	= substantiv feminin;
fig.	= figurat;	s.m.	= substantiv masculin;
lat.	= limba latină;	s.n.	= substantiv neutru;
loc.	= locuțiune;	sg.	= singular
mit.	= mitologie;	v.	= vezi;
pers.	= persoana;	vb.	= verb;
pop.	= popular;	I,II,III,IV	= conjugarea I,II,III,IV.
p.ext.	= prin extensiune;		

A

AFORISM, s.n. Cugetare enunțată într-o formă concisă, memorabilă, exprimând o judecată morală despre viață; maximă, sentință, adagiu, apoftegmă.

AFORISTIC, adj. 1. Despre aforism; în formă de aforism. 2. Care conține aforisme; alcătuit din aforisme.

ALABASTRU, s.m. Varietate de gips cu aspect de marmură albă, străbătut de vine transparente.

ALEXANDRIN, adj., s.m. 1. Vers alcătuit din 12 silabe, cu cezura după silaba a șasea, specific mai ales poeziei clasice franceze. 2. Poezie de tip rafinat, erudit și esoteric, caracteristică epocii elenistice.

ALIOTMAN, s.n. Turcime. Ali Osman = „dinastia lui Osman".

AMĂSURÁ, vb., I. Cu sensul de a-i trece (cuiva) prin minte să facă un anumit lucru.

AMBIGUITATE, s.f. Însușirea de a fi ambiguu a unui cuvant, propoziție, frază; cu sens echivoc, neclar, interpretabil.

AMBRĂ, s.f. Substanță parfumată.

AMFORĂ, s.f. Vas înalt de formă ovoidală cu două toarte, în care, în Antichitate, se păstra și se transporta vinul și untdelemnul sau mierea.

Scanned with CamScanner

AMNAR, s.n. Bucată de oțel cu care se lovește cremenea pentru a scoate scântei în vederea aprinderii fitilului sau a unei bucăți de iască.

ANDANTE, l. Adv. (indicând modul de executare a unei bucăți muzicale). Cu o mișcare rară, liniștită. 2. S.n. Parte dintr-o compoziție muzicală concepută în această mișcare.

ANGOASĂ, s.f. 1. Neliniște, anxietate. 2. (În filozofie) Sentiment generat de condiția de înstrăinare a omului. Conștiința „finitudinii", a inautenticității omului.

ANTAL, s.n. Butoi mare de stejar (mai ales pentru vin și rachiu).

ANTIMONIU, s.n. Element chimic semimetalic, întrebuințat în tehnică sub formă de aliaje.

APOCALIPTIC, adj. Care aparține Apocalipsului (Apocalipsei) – ultima parte a *Noului Testament* –, care conține o viziune asupra sfârșitului lumii, care are caracterul unei catastrofe îngrozitoare.

APOTEOZĂ, s.f. Divinizare a unui erou sau a unui monarh în Antichitate. Cota cea mai înaltă a acestei divinizări. Fig. Preamărire, slăvire.

ARCAN, s.n. (Mai ales la plural). Mister, secret; loc tainic, ascuns.

ARGEA, s.f. (Pop.) Război de țesut.

ARGONAUT, s.m. (În mit. greacă, mai ales la pl.) Eroi care au plecat din Tesalia, sub conducerea lui Iason, cu corabia Argo în Colhida (Sudul Caucazului) ca să aducă Lâna de aur. Fig. Navigator îndrăzneț.

ARHIMANDRIT, s.m. Starețul unei mănăstiri mari.

ARPĂ (HARPĂ), s.f. Instrument muzical format dintr-o ramă mare triunghiulară, pe care sunt fixate coarde diferite ca lungime și acordaj (dispuse într-o cutie de rezonanță și o consolă), și care sunt puse în vibrație prin ciupire cu degetele de la ambele mâini.

ATLAZ, s.n. Țesătură pentru căptușeli și fețe de plapomă, mai groasă decât satinul, lucioasă pe o singură parte.

ASFODEA (ASFODEL), s.f. și m. Plantă din familie liliaceelor, folosită la distilarea alcoolului.

ASIDUITATE, s.f. Stăruință, silință, sârguință, perseverență, tenacitate, manifestate în realizarea unui scop.

ASPIRĂ, vb. I. 1. (Despre o pompă) A trage în sus un lichid, un gaz, praful etc. 2. Fig. A năzui, a tinde către ceva.

AUTENTIC, adj. Care este conform cu adevărul, a cărui realitate nu poate fi pusă la îndoială; recunoscut ca fiind propriu unui autor sau unei epoci. (Despre acte) Întocmit cu toate formele legale.

AUTOHTON, adj., s.m. Care este originar dintr-un anumit spațiu geografic; băștinaș.

Scanned with CamScanner

AVAN, adj., adv. Strașnic, grozav, cumplit (de tare, de mare, de rău etc.).

AVANGARDĂ, s.f. (Din francezul *avant-garde*). Subunitate sau unitate militară care se deplasează în fața forțelor principale ca element de siguranță. În domeniul literaturii desemnează grupările de șoc ale unor scriitori violent novatori, manifestate în primele decenii ale secolului al XX-lea. Se pleacă de la o negare radicală și ostentativă a tuturor formelor de artă consacrate. Formele de avangardism literar au fost: *dadaismul, futurismul, suprarealismul* etc. Avangarda protestează prin violențe de limbaj, când e vorba de literatură, prin creații șocante, când e vorba de artele plastice, împotriva a tot ce îngrădea libertatea spirituală a omului, ori împotriva pretenției oficiale că viața socială se desfășoară conform unei logici perfecte. Dacă această logică ar fi existat, Întâiul Război Mondial ar fi putut fi oprit. În ciuda teribilismului lor, se recunoaște, în general, curentelor avangardiste un rol regenerator, înnoitor al formelor (uneori obosite, îmbătrânite, osificate) de expresie artistică, fie literară, fie plastică: pictură, sculptură.

B

BASMA, s.f. Bucată de pânză sau de mătase colorată, folosită de femei pentru a-și înveli capul, dar și batistă.

BĂLCIULEȚ, s.n. Diminutiv de la bâlci, târg.

BĂTĂTURĂ, s.f. 1. Teren bătătorit (în fața casei); *p. ext.* ogradă, curte (la casele țărănești). **2.** Îngroșare a pielii palmelor sau tălpilor.

BÂNTUÍ, vb., IV. A lovi insistent și cu violență (o regiune, recolta, livezile, satele etc.) producând pagube; a pustii, a devasta.

BLID, s.n. Vas de lut, de lemn sau de tinichea în care se pun bucatele.

BORDEI, s.n. Încăpere săpată (pe jumătate) în pământ și acoperită cu pământ, cu paie sau stuf.

BOTICELIAN, adj. Care se referă la maniera de a picta a lui Boticelli, Sandro (Alessandro di Mariano Filippi, 1444-1510), pictor renascentist italian. A pictat tablouri de inspirație religioasă, mitologică, alegorică, pline de grație și de poezie.

BÚGET (BÚGED), adj. (Despre obrazul oamenilor). Buhăit, umflat, puhav.

C

CAIER, s.n. Mănunchi de lână, de in, de cânepă, de borangic, care se pune în furcă pentru a fi tors manual.

Scanned with CamScanner

CALEIDOSCOP, s.n. Operă (literară), rubrică, emisiune la radio sau la televiziune cu o tematică foarte diversă, variată.
CANDOARE, s.f. Puritate, nevinovăție, inocență, ingenuitate, naivitate.
CANTILENĂ, s.f. Cântec medieval, caracterizat prin melodie simplă, sentimentală și monotonă.
CANDID, adj. Plin de candoare; curat, nevinovat, pur, neprihănit.
CATAPETEASMĂ, s.f. (La bisericile ortodoxe). Perete despărțitor (împodobit cu icoane) între altar și restul bisericii; iconostas, tâmplă.
CATARG, s.n. Stâlp de lemn sau de metal pe o navă pentru a susține pânzele sau antenele de telegrafie.
CĂUȘ, s.n. Vas de lemn în formă de cupă sau de lingură, folosit pentru a lua apă, făină, grăunțe.
CÂLȚI, s.m. pl. Fire scurte rămase în urma trecerii fuiorului de cânepă sau de in printre dinții daracului, din care se țese pânză pentru saci și pentru saltele, se fac funii etc.
CÂRD, s.n. Grup mare de animale mamifere, de păsări, de pești de același fel, care se află împreună.
CELEBRÁ,vb. I. 1. A săvârși cu solemnitate un act de însemnătate publică sau privată. 2. A sărbători un eveniment, o persoană etc.
CERNÍ, vb. IV. A înnegri; a vopsi în negru în semn de doliu.
CETLUÍ, vb. IV. A lega strâns, a lega fedeleș.
CHAOS (HAOS), s.n. Stare primitivă, de neorganizare, în care s-ar fi aflat materia înainte de apariția universului cunoscut de om.
CHIHLIBAR (CHIHLIMBAR), s.n. Rășină fosilă colorată, de obicei în galben închis, folosită la fabricarea unor obiecte de podoabă.
CHIPAROS, s.m. Arbore rășinos cu coroană conică și frunze persistente, cu lemn rezistent și parfumat.
CHITĂ, s.f. l. Mănunchi de flori, de frunze etc. 2. Mănunchi format din douăsprezece fuioare de in sau de cânepă.
CINABRU, s.n. Sulfură naturală de mercur, trigonală, roșie-carmin, cu luciu adamantin, care se găsește în filoanele hidrotermale; este principalul minereu de mercur, utilizat și la prepararea vopselelor.
CINDURE (CINDERĂ), conj. Fiindcă.
CIRCUMSTANȚIERE, s.f. Acțiunea de a preciza împrejurările de loc, de timp, de cauză, de scop sau de mod.
CITADIN, adj. Orășenesc. S.m. și f. Orășean.
CITERNĂ, s.f. Rezervor de apă; cisternă.
CIURDĂ, s.f. Cireadă, turmă de animale necornute.
CLASICISM. În sens larg, termenul desemnează atitudinea estetică existentă dintotdeauna în năzuința omului spre adevăr, bine și

Scanned with CamScanner

frumos. În sens mai restrâns, are în vedere literatura secolului al XVII-lea francez, când Nicolas Boileau, valorificând esteticile Antichității (Aristotel, Horațiu) cristalizează estetica acestui curent în lucrarea sa *Arta poetică* (1674). Ca expresie a rațiunii, arta trebuie să îmbine *utilul* cu *plăcutul*, pentru a exprima **adevărul** identificat cu *binele* și *frumosul*. De aici, finalitatea artei, care trebuie *să placă* și *să moralizeze*. În teoria genurilor, se pledează pentru puritatea speciilor literare, cu predilecție pentru: *idilă, odă, epigramă, rondel, satiră, epistolă, epopee, fabulă, tragedie, comedie*. **Personajul literar** clasic este un tip uman ideal, cu însușiri morale înalte. Este dominat de o singură trăsătură de caracter (curaj, vitejie, naivitate, generozitate etc.), închegându-se ca o structură unitară și general valabilă, exemplară. **Natura** reprezintă doar un fapt general, cu valoare decorativă: *natura frumoasă*. **Sursele de inspirație** se reduc la Antichitatea greacă și latină, ignorându-se, de regulă, istoria și eroii naționali. Trăsătura dominantă a **stilului clasic** este *puritatea*, așa-zisul *stil înalt*. De aici, interdicția folosirii unor cuvinte sau expresii aparținând vulgului, acestea fiind lipsite, în concepția clasicilor, de resurse estetice. Printre alte norme, trebuie reținută *regula celor trei unități: de loc* (acțiunea să se desfășoare în același loc), *de timp* (să nu depășească limita a 24 de ore) și *de acțiune* (unitatea și convergența părților în cadrul subiectului). Obligația respectării cu strictețe a unor asemenea reguli a condus la exagerarea caracterului rațional al artei literare clasice. Lipsa de elasticitate a avut drept consecință perimarea lor și reacția violentă a romanticilor încă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

CLAUSTRARE, s.f. Acțiunea de a închide (într-o mănăstire) sau într-un loc retras (pe cineva); retragere, izolare (a cuiva).

CLAVIR, s.n. Pian.

CLOROTIC, adj. (Despre oameni). Bolnav de cloroză (formă de anemie, întâlnită mai frecvent la fetele tinere, caracterizată prin culoarea palidă-verzuie a pielii și prin scăderea considerabilă a hemoglobinei). *P. ext.* Palid, bolnăvicios.

CÓBE, s.f. (În superstiții) Pasăre care, prin strigătul sau prin cântul său, ar prevesti o nenorocire. *P. gener.* Ființă sau lucru care prevestește, aduce o nenorocire; piază rea; *p. ext.* ființă antipatică, nesuferită.

COCIORBĂ, s.f. Unealtă casnică cu care se scoate jarul sau cenușa din cuptorul țărănesc de pâine.

COLB, s.n. Praf.

Scanned with CamScanner

COMPĂTIMÍ, vb. IV. A avea sau a manifesta milă, compasiune față de suferințele cuiva.

COMPREHENSIV, adj. Care înțelege repede și corect, inteligent, pătrunzător.

CONFESIV, adj. Care se confesează, mărturisește anumite fapte, gânduri sau sentimente intime; *p.rest.* care se spovedește.

CONFIGURÁ,vb. I. A se întocmi într-un anumit fel, a lua o anumită formă.

CONOTAȚIE, s.f. Fenomen lingvistic prin care cuvântul este folosit cu sensul lui figurat.

CONTEMPLAȚIE (CONTEMPLARE), s.f. Acțiunea de a (se) contempla. (Filozofie) Atitudinea de meditație sau de privire, de observare pasivă a fenomenelor, opusă atitudinii active. *Contemplare vie* = intuire activă.

CONTINGENT, adj. Care poate să fie sau să nu fie, să se întâmple sau să nu se întâmple; întâmplător, accidental. S.f. Realitate întâmplătoare.

CONSOLĂ, s.f. 1. Mobilă în formă de policioară sau de măsuță rezemată de perete și pe care se așază vaze, statuete etc. 2. Element arhitectural (ornamental) de lemn, de piatră etc., folosit la sprijinirea unor cornișe, a unui balcon etc. 3. Element de construcție care iese cu unul din capete în afara punctului de reazem, având rolul de a suporta o sarcină pe latura orizontală superioară.

CONVERTI, vb. IV. 1. A adera (sau a face pe cineva să adere) la o anumită convingere (religioasă). 2. A schimba moneda în aur sau în devize; convertire, conversiune.

CORN, s.n. Instrument de suflat, folosit (mai ales) la vânătoare.

COSIȚĂ s.f. Părul lung al femeilor, împletit în una sau în două cozi; *p. gener.* păr.

COSMOGONIE, s.f. Ramură a astronomiei care se ocupă cu studiul originii și evoluției corpurilor cerești și al sistemelor de corpuri cerești.

COTIDIAN, adj. De fiecare zi; zilnic. S.n. Gazetă care apare zilnic; ziar.

CRIȚĂ, s.f. Oțel. Piatră (șist) tare ca oțelul; cremene.

CROMATIC, adj., s.f. Care se referă la culori sau la colorit.

CRONICĂ, s.f. Lucrare istorică din Evul Mediu, care cuprinde înregistrarea cronologică a evenimentelor; letopiseț.

CTITOR, s.m. și f. Persoană care suportă cheltuielile pentru ridicarea unei biserici sau a unei mănăstiri; *p.ext.* fondator, întemeietor al unei instituții etc.

Scanned with CamScanner

CUCUTĂ, s.f. Plantă erbacee otrăvitoare, înaltă de 0,5-2,5 m, cu miros caracteristic, cu frunze mari, flori albe și fructe brune-verzui.
CURECHI, s.m. Varză.
CURMEI, s.n. Bucată de funie întrebuințată pentru a lega ceva; funie de calitate proastă (făcută din coajă de tei sau răchită).
CURTEZANĂ, s.f. Femeie de moravuri ușoare; prostituată.
CUTEZÁ, vb.I. A îndrăzni, a se încumeta.

D

DECODÁ, vb.I. A descifra un cod, a restabili în limbaj natural un text scris într-un anumit cod; a înțelege un mesaj, indiferent de codul în care a fost transmis.
DELECTANT, adj. Care provoacă o bucurie, o desfătare.
DEPRIMARE, s.f. Starea celui descurajat, mâhnit (profund); dezolare; depresie.
DEVĂLMĂȘIE, s.f. Activitatea desfășurată în comun. Loc. *În devălmășie* = în comun.
DEZAVUARE, s.f. Faptul de a dezavua, de a dezaproba, a condamna spusele sau faptele cuiva.
DIȘTERNÉ, vb. III. A se întinde, a se desfășura (pe dinaintea ochilor).
DJAMIE (GEAMIE), s.f. Edificiu de cult în religia islamică; moschee mare.
DRUID, s.m. (În Antichitate, în Galia – Franța de azi – și Britania). Preot celt. Druizii formau o clasă sacerdotală (preoțească) cu o puternică influență politică, socială, juridică.

E

ECLATANT, adj. Care impresionează puternic.
EFEMER, adj. De foarte scurtă durată, trecător, vremelnic.
EFERVSCENȚĂ, s.f. Degajare activă și zgomotoasă a unui gaz în masa unui lichid, datorită unei reacții chimice sau fizice. Fig. Agitație, frământare, fierbere.
EFUZIUNE, s.f. Manifestare, exteriorizare puternică a unor sentimente.
ELDORADO, s.n. Țară (loc) încântătoare, plină de bogății.
ELEGIAC, adj. cu caracter de elegie; *p.ext.* trist, jalnic, nostalgic.
ELITRĂ, s.f. Fiecare dintre cele două aripi anterioare (acoperitoare) ale insectelor coleoptere: sunt scorțoase și impregnate cu chitină.
ENTITATE, s.f. Conținut de sine stătător, existență precis determinată (ca întindere, importanță, valoare etc.).

Scanned with CamScanner

EPIGON, s.m. Scriitor care imită un mare scriitor, curent literar etc. Urmaș (lipsit de valoare).
EPIGONISM, s.f. Fenomen de imitare, de către un urmaș de valoare minoră, a mijloacelor de expresie specifice unui mare scriitor, unui curent sau școli literare (artistice) de prestigiu.
EPOPEIC, adj. Care se referă la epopee, poem de mare întindere, care povestește momente de importanță majoră (de viață și de moarte) din istoria unui popor.
EPITALAM, s.n. Poem liric compus cu ocazia unei căsătorii.
ERUDIT, adj. (adesea substantivat) Care posedă cunoștințe temeinice în urma unor studii îndelungate; savant, învățat. (Despre opere științifice) Care dovedește cunoștințe vaste și aprofundate.
ESCADRĂ, s.f. Mare unitate de nave de luptă a forțelor maritime militare. Mare unitate militară de aviație.
ESCADRILĂ, s.f. Subunitate a forțelor aeriene militare.
ESTACADĂ, s.f. Punte fixă construită la țărmul unei ape mari, către larg, pentru a realiza legătura cu vapoarele care nu pot acosta la chei.
ESTIVAL, adj. De vară, din timpul verii.
EVAZIV, adj. (Adesea adverbial) Care nu exprimă o atitudine precisă, categorică; vag, ocult.
EXASPERARE, s.f. Acțiunea de a exaspera (irita, enerva peste măsură) și rezultatul ei. Loc. adv. Până la exasperare = până la ultima limită.
EXCELSIOR, adv. comparativ. Mai sus.
EXCENTRIC, adj. Care iese din limitele obișnuitului, foarte original; neobișnuit, ciudat, bizar, extravagant.
EXHAUSTIV, adj. Care epuizează un subiect; complet, în întregime.
EXEGET, s.m. Persoană care practică exegeza: interpretare, comentare, explicare istorică sau filologică a unui text literar, religios, juridic.
EXEGEZĂ, s.f. Interpretare, comentare, explicare istorică și filologică a unui text literar, religios, juridic.
EXPRESIONISM (fr. expresionisme, germ. expressionismus). Curent artistic constituit în Germania, la începutul secolului al XX-lea. Potrivit concepției estetice aflate la baza acestui curent, artistul dă realității o expresie nouă prin raportarea lucrurilor la absolut și printr-o participare patetică la imaginea astfel creată. Noul curent sau „noul stil" este reprezentat, în poezie, prin poeți ca Georg Trakl, Franz Verfel, Gotfried Benn ș.a., și în teatru, prin dramaturgi ca Georg Kaiser, Bertolt Brecht, Ernest Toller etc. În teatru, locul de frunte îl deține drama de idei, în care personajele sunt mai mult simboluri sau concepte decât individualități umane distincte. În

Scanned with CamScanner

pictură, cel mai de seamă reprezentant al expresionimului este austriacul Oskar Kokoschka. La noi, Lucian Blaga a impus o variantă nouă, profund originală, a acestui curent, atât în poezie cât și în teatru. El este, de altfel, autorul unei foarte interesante definiții a curentului: „De câte ori, zice el, un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară îl transcendează, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist." Blaga identifică liniile de forță ale spiritualitatii românești în subconștientul și inconștientul colectiv, ceea ce echivalează cu întoarcerea spre zorii originilor noastre etnice, spre fondul nostru nelatin: „În spiritul românesc e dominantă latinitatea – zice Blaga – liniștită și prin excelență culturală. Avem însă și un bogat fond latent slavo-trac, exuberant și vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului, răsărind puternic în conștiințe. Simetria și armonia latină ne e deseori sfârtecată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin." În acest fond nelatin găsea Blaga cele mai multe concepte culturale asimilabile expresionismului: *transcendentalul, cosmicul, originarul, miticul, dionisiacul, nemăsuratul, stihialul, apocalipticul.*

EXTAZ, s.n. l. Stare psihică de mare intensitate, caracterizată prin suspendarea aparentă a contactului cu realitatea, imobilitate, scăderea controlului asupra propriei persoane, euforie, halucinații etc., care apare sub influența unor ritualuri și practici religioase. 2. Admirație profundă, nețărmurită; adorație, venerație.

EXTRAPOLARE, s.f. Extindere ipotetică a unei noțiuni, legi, teorii etc. de la un domeniu la altul; trecere de la o idee la alta, mai complexă, cu o sferă mai largă etc.

EXUBERANT, adj. Foarte vioi; expansiv.

F

FAMEN, s.m. Bărbat castrat; eunuc. Bărbat decăzut moral.

FANTE, s.m. Bărbat (tânăr) afemeiat. Carte de joc: Valet.

FASCINÁ, vb.I. l. A atrage pe cineva în mod irezistibil cu privirea. 2. A produce cuiva o impresie deosebită prin însușiri (atrăgătoare) ieșite din comun; a captiva.

FAUN, s.m. (În mit. romană). Zeu al fecundității; divinitate protectoare a câmpiilor, pădurilor și turmelor, înfățișat ca un bărbat cu coarne și cu picioare de țap.

FILIAȚIE, s.f. Legătură de rudenie directă; descendență. Fig. Legătură între lucruri, întâmplări, fenomene etc., care derivă unul din celălalt.

Scanned with CamScanner

FILOMELĂ, s.f. Privighetoare.
FINITUDINE, s.f. Concept existențialist semnificând însușirea de a fi finit, conștiința limitelor noastre biologice, gnoseologice, lingvistice, a celor ale voinței și acțiunii omului, precum și conștiința libertății arbitrare a omului de a alege între posibilitățile echivalente ce i se oferă. Conceptul a fost introdus și supralicitat de Heidegger, Jaspers, Gabriel Marcel ș.a., în comentarea sau descrierea așa-ziselor „situații limită".
FIORD, s.n. Golf maritim îngust, sinuos și adânc intrat în uscat, cu maluri abrupte și înalte.
FOALE, s.f. Burduf. Regional: abdomen, pântece, burtă, stomac.
FTIZIE, s.f. Tuberculoză pulmonară; t.b.c.; oftică, atac.

G

GANGĂ, s.f. Partea sterilă (care se îndepărtează) dintr-un zăcământ metalifer.
GAZEL, s.n. Poezie cu formă fixă alcătuită din distihuri (două versuri), în care al doilea vers din fiecare distih are aceeași rimă cu primul distih.
GENTIL, adj. Amabil, politicos, curtenitor, drăguț, plăcut, nostim.
GLAUC, adj. Care indică boala de ochi cunoscută sub denumirea de glaucom, constând în creșterea tensiunii oculare. Ochi glauci = ochi bolnavi de această boală.
GNOSEOLOGIC, adj. Care se referă la gnoseologie: teorie filozofică asupra capacității omului de a cunoaște realitatea și de a ajunge la adevăr; teoria cunoașterii.
GRAȚIOS, adj. Plin de grație, de gingășie, de farmec.
GRAUR, s.m. Pasăre migratoare de culoare gălbuie. (Adj., despre cai). Care au culoare cenușie.
GREBLĂ, s.f. Unealtă agricolă cu care se strâng paiele, fânul etc.
GRIFON, s.m. Monstru mitologic cu corp de leu, cu aripi, cap și gheare de vultur și cu urechi de cal. Motiv decorativ reprezentând acest monstru.

H

HĂBUC, s.m. Stare de degradare, distrus, rupt.
HERB, s.n. Stemă a unei țări, blazon al unei familii nobiliare.
HIBERNAL, adj. De iarnă, privitor la iarnă.
HIMERIC, adj. Care se bazează pe himere; lipsit de orice temei real. (și adv.) Ca de himeră, fantastic.
HIRSUT, adj. și s.m. 1. Zburlit. 2. (Fig.) Posac, ursuz.

Scanned with CamScanner

HORBOTAT, adj. Împodobit cu dantele.
HRIB, s.m. Ciupercă comestibilă, cu pălărie brună-gălbuie, mânătarcă.

I

IASCĂ, s.f. Ciupercă parazită în formă de copită de cal, uscată și tare, folosită în trecut la aprins focul sau, în medicina populară, ca hemostatic.
IASMĂ, (IAZMĂ), s.f. Apariție urâtă și rea; nălucă, vedenie.
IDEAL, s.n. Scop, finalitate pozitivă către care aspiră omul.
IEZUIT, s.m. Membru al unui ordin de călugări catolici, întemeiat în 1534 de către călugărul spaniol Ignațiu Loyola pentru combaterea Reformei religioase a lui Martin Luther și întărirea puterii papale. Epitet dat unui om ipocrit, intrigant, viclean, perfid.
IMPASIBIL, adj. Nepăsător, indiferent.
IMPLACABIL, adj. Care nu poate fi înduplecat, atenuat, îmblânzit; neîndurător, inexorabil.
IMPRESIONISM, s.n. Termenul a fost împrumutat din artele plastice (mai ales din pictură) și al muzicii și denumește modul în care scriitorii exprimă impresiile fugare, senzațiile incerte, vagi, cu nuanțele cele mai fine ale sentimentului. În linii mari, impresionismul este echivalent cu *simbolismul*.
IN, s.m. 1. Plantă erbacee textilă și oleaginoasă, cu tulpina subțire, ramificată în partea superioară, fibroasă, cu frunze mici, înguste și cu flori albastre sau albe, care are numeroase utilizări în primul rând în industria textilă. 2. Fir obținut din prelucrarea inului; *p.ext.* pânză făcută din aceste fire.
INCIPIT, s.n. Începutul unei opere literare.
INCOMPATIBIL, adj. Care nu poate exista simultan cu altceva, care nu se poate împăca (stând împreună) cu altceva.
INEFABIL, adj. Care nu poate fi exprimat în cuvinte, inexprimabil.
INELUCTABIL, adj. Care este de neînlăturat, care nu poate fi împiedecat; inevitabil.
INEXTRICABIL, adj. (Rar, despre situații, întâmplări etc.) Foarte încurcat și complicat; de neînțeles, de nelămurit.
INTRINSEC, adj. Care constituie partea lăuntrică, proprie unui lucru.
INVECTIVĂ, s.f. Expresie violentă, jignitoare, vorbă de ocară la adresa cuiva; injurie. Procedeu stilistic care constă în folosirea expresiei violente, agresive.
IOBAG, s.m. Țăran dependent de stăpânul feudal; șerb, rumân.
ITERATIV, adj. Care exprimă o acțiune, situație, fenomen repetate; frecventativ.

Scanned with CamScanner

J

JUNICĂ, s.f. Vacă tânără (între doi sau trei ani) care nu a avut încă viței.

Î

ÎNDEOBȘTE, adv. De obicei, în mod obișnuit, în general.
ÎNVĂSCUT, adj. Îmbrăcat, acoperit, înfășurat, învelit.
ÎNVOLT, adj. Des, stufos.
ÎMPISTRITĂ, adj. Care este împodobit cu desene, flori, ornamente.

L

LABILITATE, s.f. Însușirea de a fi labil: nestatornic, schimbător, instabil.
LAITMOTIV, s.n. Noțiune de teoria literaturii preluată din domeniul muzicii, unde reprezintă motivul tematic principal, reluat de-a lungul operei muzicale respective. (V., de pildă, *Simfonia a V-a – a destinului* de Ludwig van Beethoven, în care motivul principal sugerează sunetele unei bătăi în ușă, semnificând destinul care se cere primit în viața fiecăruia dintre noi). În literatură, laitmotivul este un motiv care se repetă uneori, ca și în muzică, obsedant.
LAIȚĂ (LAVIȚĂ), s.f. Scândură lată fixată pe țăruși, la perete, în casele țărănești, pe care se stă. Bancă fixată afară (la poartă).
LAPIDAR, adj. 1. (Despre inscripții, ornamente) Săpat în piatră. 2. (Despre stil, vorbire). Care evocă prin concizie (și vigoare) stilul inscripțiilor latine; laconic, scurt, concis.
LECTICĂ, s.f. Un fel de pat sau de scaun, purtat de cai sau de oameni, întrebuințat ca mijloc de locomoție în Antichitatea romană, în Evul Mediu și (astăzi) în unele țări orientale; litieră.
LEICĂ (Leicuță), s.f. (Pop.) Formă de adresare pentru o soră mai mare, pentru o femeie mai în vârstă.
LINȚOLIU, s.n. Giulgiu.
LIRĂ, s.f. Instrument muzical rudimentar, format dintr-o cutie de rezonanță, două brațe în formă de coarne și mai multe coarde, folosit în Antichitate la acompaniere când se recitau poeme. Fig. Simbol al talentului poetic.
LOTUS, s.m. Plantă acvatică cu flori mari, mirositoare, cu sensuri simbolice în mitologiile Egiptului și Extremului Orient, semnificând renașterea, regenerarea.
LUCIOL, s.n. Licurici.
LUPANAR, s.n. Bordel; casă în care se practică prostituția.
LUXURIE (LUXURĂ), s.f. Desfrânare.

Scanned with CamScanner

M

MADRIGAL, s.n. 1. Poezie lirică scurtă care exprimă sentimente delicate sau complimente (la adresa unei femei). 2. Scurtă compoziție muzicală vocală, cu caracter liric, caracteristică pentru secolul al XVI-lea.

MAG, s.m. Preot la unele popoare orientale din Antichitate; *p.ext.* învățat, filozof; astrolog, vrăjitor.

MAGIE, s.f. 1. Procedee, formule, gesturi etc. prin care se crede că pot fi chemate puterile supranaturale pentru a produce miracole. 2. Putere irezistibilă de atracție; fascinație; farmec, încântare.

MANIERISM, s.n. 1. Comportare caracterizată prin lipsă de naturalețe, artificialitate; afectare. 2. Formalism în realizarea unei opere artistice (plastice sau literare), rezultat mai ales din folosirea mecanică și repetată a anumitor procedee.

MARAMĂ, s.f. Fâșie lungă de voal fin, din borangic (mătase naturală), cu care își acoperă capul femeile de la țară.

MAUSOLEU, s.n. Monument funerar colectiv de mari proporții.

MĂTRĂGUNĂ, s.f. Plantă erbacee otrăvitoare, cu flori brune-violete care conțin atropină, și cu fructe negre, lucitoare, întrebuințată în medicină pentru proprietățile ei antispastice și cardiace; beladonă, doamnă-mare.

MELANCOLIE, s.f. Stare de tristețe amestecată cu visare și cu dorința de izolare; *p.gener.* tristețe (ușoară).

MENÍ, vb. IV. A hotărî de mai înainte; a decide, a dispune; a destina, a sorti, a ursi; a ura; a prezice, a prevesti (ceva de rău sau de bine).

MNUET, s.n. Dans de salon din secolul al XVII-lea.

METAFIZICĂ, s.f. și adj. Ceea ce se află în afara simțurilor noastre, dincolo de lumea percepută de noi.

MIMĂÍ, vb. IV. A geme reținut din cauza unei mari dureri sufletești; a-și exprima prin vaiete discrete jalea și tristețea.

MIMETIC, adj. Care se referă la mimetism, însușirea de a imita.

MINARET, s.n. Turn alipit unei moschei, de unde sunt chemați credincioșii musulmani la rugăciune.

MINUȚIE, cuvânt care apare numai în locuțiuni. În loc. adv. *Cu minuție* = amănunțit, minuțios, meticulos.

MIREAN, s.m. și f., adj. (Persoană) care nu aparține preoțimii; laic.

MIRIFIC, adj. Minunat, măreț, fermecător.

MISERERE (franceză), s.f. Jelanie, tânguire.

MITRĂ, s.f. Acoperământ al capului, de formă sferică sau conică, purtat mai ales de arhierei în timpul slujbelor religioase.

MIZANTROPIE, s.f. Lipsă de încredere, dispreț, ură față de oameni; tendință morbidă de a evita societatea, de a se izola de lume.

Scanned with CamScanner

MOFTANGIU, s.m. Om neserios pe care nu se poate conta, flecar (și șmecher); moftolog.

MOLOH, s.m. Simbol al cruzimii, al lăcomiei, al rapacității; persoană, colectivitate cu astfel de însușiri.

MONOLIT, adj. Care este construit dintr-o singură bucată, dintr-un singur bloc (de piatră). Fig. Bine închegat, sudat; unitar, omogen; trainic.

MORBIDEȚE, s.f. Rafinament bolnăvicios, moliciune, sensibilitate excesivă; lipsă de vitalitate, de energie. Delicatețe și moliciune reflectate în creații artistice.

MOTIV POETIC (LITERAR). Unitate minimală care contribuie la realizarea temei. Este elementul care asigură abordarea variată a aceleiași teme literare, în funcție de eul creator care are o anumită viziune asupra lumii, determinată estetic de epoca în care acesta trăiește și creează având în vedere că temele sunt limitate ca număr. E împrumutat din arta muzicii.

MOZARTIAN, adj. Care se referă la muzica creată de Mozart (1756-1791).

MUSCAL, s.m. Locuitor al Moscovei; *p.gener.* rus; poporul rus.

MUȚIU, adv. Regional, în expresii: *a lătra (urla) (a) mutiu (morțiu)* = a lătra (urla) înfundat, prelung și jalnic.

N

NEGHINĂ, s.f Plantă cu tulpina și frunzele păroase, cu flori roșii-purpurii, cu sămânța de culoare neagră, răspândită mai ales în lanurile de grâu. De unde nevoia din expresia: A alege grâul de neghină.

NEPRIHĂNIT, adj. Care este fără prihană, fără păcat, fără vină, pur, curat, nepătat, imaculat; cast.

NEVROZĂ, s.f. Nume generic dat suferințelor sistemului nervos provocate de tulburarea dinamicii normale a proceselor nervoase în urma unor solicitări psihice excesive.

NIMFĂ, s.f. (În mit. greacă). Fiecare dintre zeitele apelor, ale pomilor, ale crângurilor și ale munților, personificând forțele naturii. Fig. Fată tânără și frumoasă, plină de grație.

NOSTALGIE, s.f. Sentiment de tristețe, de melancolie, provocată de dorința de a revedea un loc iubit, o persoană apropiată sau de a trăi un episod din trecut. Dorința (plină de regrete) pentru ceva greu de realizat.

Scanned with CamScanner

O

OBIDĂ, s.f. 1. (Pop.) Întristare adâncă, durere sufletească; mâhnire, amărăciune, jale; necaz; ciudă, mânie.

OBOL, s.n.; s.m. I. S.n. Suma modestă cu care cineva contribuie la o acțiune; *p.gener.* contribuție de orice natură. Expr. *A-și da obolul* = a contribui cu un mic ajutor în scop de binefacere. 2. S.m. Veche monedă grecească egală cu a șasea parte dintr-o drahmă.

OBOR, s.n. Împrejmuire pentru vite; țarc, ocol, staul.

OBSTINAȚIE, s.f. Încăpățânare, îndărătnicie.

OCULT, adj. Ascuns, tainic, misterios. (Adverbial) Pe ascuns, în taină.

ONIRIC, adj. 1. Privitor la vise, care aparține visului; care delirează, care aiurează din cauza unei obsesii sau a unor halucinații. (Despre oameni) Care este străin de ceea ce se întâmplă în jurul lui, care trăiește într-o lume de vis. 2. (Despre creații literare) Care are ca temă principală situațiile onirice descrise sub 1.

OPAL, s.n. Piatră semiprețioasă, cu aspect alb-lăptos spre galben.

ORANISC, s.n. Baldachin; acoperământ de pânză deasupra unui tron, a unui pat etc.

ORGIE, s.f. Petrecere desfrânată cu exces de mâncare și de băutură; desfrâu, dezmăț, bacanală.

OSMOTIC, adj. Care ține de osmoză = proces de combinare perfectă a uneia sau mai multor soluții și substanțe chimice.

OSPICIU, s.n. Spital, sanatoriu în care sunt îngrijiți alienații mintal; casă de nebuni; balamuc.

OSTENTAȚIE, s.f. Punere în valoare în mod provocator a unei însușiri; prezentare demonstrativă, etalare pretențioasă a ceva.

P

PALM(IER), s.m. Nume dat mai multor specii de arbori tropicali și subtropicali cu trunchiul drept, neramificat, având în vârf o coroană bogată de frunze penate sau palmate; palm.

PAMFLET, s.n. Specie literară cu caracter satiric violent.

PANDEMONIU, s.n. Capitala imaginară a Infernului; adunare a demonilor; iad.

PAPARĂ, s.f. Mâncare preparată din felii de pâine (prăjită) presărate cu brânză și opărite în lapte, în supă, în apă etc. Fig. *A mânca (o) papară* sau *papara* = a manca bătaie sau a fi certat.

PARADOX, s.n. Enunț contradictoriu și, în același timp, demonstrabil; părere (absurdă) contrară adevărului unanim recunoscut; *p.ext.* ciudățenie; enormitate; absurditate.

Scanned with CamScanner

PARCIMONIE, s.f. Avariție, zgărcenie, calicie. Fig. Măsură, pondere, reținere (în manifestări).

PARNASIANISM, curent poetic care apare în Franța la jumătatea secolului al XIX-lea sub numele *Le Parnasse* (Parnasul – masiv muntos socotit de vechii greci ca reședință a muzelor), ca o reacție la subiectivismul romantic. Poeții parnasieni au o atitudine impersonală față de realitate, de unde și natura obiectivată a lirismului lor. Cultivă teme ce țin de istoria civilizațiilor și de mitologiile străvechi, de cadrul naturii exotice, de sfera obiectelor de lux: pietre prețioase, podoabe de interior etc. Versul parnasian, eminamente plastic, se distinge prin rigoarea sa canonică, prin expresia cizelată. Parnasienii au predilecție pentru poezia cu formă fixă (sonet, rondel etc.) în care prozodia clasică e riguros respectată. Printre reprezentanți trebuie amintiți: Th.Gauthier, teoreticianul școlii, Th. Banville, Ch. Baudelaire, Leconte de Lisle (citește Lecot de Lil), cel mai reprezentativ dintre ei.

PAROXISM, s.n. Intensitate maximă, punct culminant la care ajunge o senzație, un sentiment, o stare, un proces, o acțiune în desfășurare.

PÂRLEAZ, s.n Trecătoare îngustă peste un gard (mai ales la țară) făcută din una sau mai multe scânduri (ca niște trepte) care se sprijină, la extremități, pe câte un țăruș bătut în pământ.

PEDANT, adj, s.m. și f. (Despre oameni și manifestările lor) Cu pretenții de erudiție și de competență deosebită; meticulos; minuțios peste măsură; persoană care face mereu paradă de erudiția sa și care supără prin minuțiozitate exagerată în lucruri neînsemnate.

PEREGRIN, s.m. Persoană care călătorește mult (rătăcind din loc în loc); călător. Pelerin.

PEREMPTORIU, adj. Care nu poate fi tăgăduit, combătut; vădit, evident.

PERENITATE, adj. și s.f. Însușirea de a fi peren; durabilitate, persistență.

PERSUADÁ, vb.I. A convinge pe cineva să creadă, să gândească sau să (vrea să) facă un anumit lucru.

PEȘCHIR, s.f. Ștergar, năframă.

PIROTEALĂ, s.f. Picoteală, moțăială, somnolență.

PLAUZIBIL, adj. Care poate fi admis, crezut, care pare a corespunde realității; admisibil, verosimil.

PLOSCĂ, s.f. Vas de lemn, de lut ars, de metal sau de piele, cu capacitate mică, rotund și turtit, cu gâtul scurt și strâmt, în care se păstrează băutura și care se ține atârnat de o curea.

POETICĂ, s.f. Ansamblul trăsăturilor definitorii pentru creația unui poet al unei epoci (curent) literare.

Scanned with CamScanner

POMADĂ, s.f. Preparat cosmetic parfumat, obținut din substanțe grase, cu care se ung părul, mustățile, barba, pielea.

PORFIR (PORFIRĂ), s.n. Rocă vulcanică dură, formată din cristale mari de feldspat, cuarț etc. înglobate într-o masă de feldspat (minerale cu compoziție și aspect divers) măruntă sau sticloasă.

POSTMODERNISM. Mișcare, curent cultural complex apărut în Occident în condițiile globalizării economiei, ale exploziei informaționale și a comunicării ei simultane, caracteristice perioadei postindustriale și în contextul tendinței de generalizare a regimurilor politice pluralist-democratice. Postmodernismul este consecutiv modernismului, dar nu în opoziție cu acesta (ca în cazul romantismului față de clasicism, de pildă). „*Modern* și *postmodern* sunt termeni care definesc mai curând stări de spirit complementare, aflate în același timp în relații de ruptură, continuitate și întrepătrundere", Mircea Cărtărescu). Dintre toate trăsăturile diferențiatoare – vreo unsprezece – s-ar putea reține pentru postmodernismul literar, câteva: fragmentarea (imaginii artistice), indeterminarea, implicarea autorului și cititorului, textualizarea, decanonizarea (demitizarea, desacralizarea), ironia, carnavalescul, parodia etc.

POSTUM, adj. Operă literară, științifică etc. publicată după moartea autorului.

PRECAR, adj. Lipsit de siguranță, de trăinicie, dependent de voința cuiva sau de împrejurări imprevizibile; nesigur, nestabil. Fig. Lipsit de consistență, de profunzime, de temei, de valoare.

PREDILECT, adj. Care constituie o preferință a cuiva pentru ceva; preferat, favorit.

PREGNANT, adj. Care iese în evidență; vizibil, clar, evident; expresiv.

PRERAFAELIT, adj. s.m. și f. Adept al prerafaelismului, curent apărut în Anglia la mijlocul secolului al XIX-lea, care, pornind de la ideea că apogeul picturii este reprezentat de înaintașii lui Rafael, a militat pentru o artă de rafinament, antiacademică, de bun-simț și bun-gust.

PRESUPOZIȚIE, s.f. Presupunere.

PROFIR, adj. (Mai ales despre vin) De culoare roșie deschisă; profiriu.

PROGENITURĂ, s.f. Vlăstar, urmaș, odraslă; pui de animal.

PROMENADĂ, s.f. l. Plimbare. 2. Loc special amenajat pentru plimbare.

PUHOI, s.n. Cantitate mare de apă care se scurge cu repeziciune.

R

RADIOS, adj. Luminos, strălucitor. Fig. (despre figura omenească) Care exprimă seninătate, veselie, fericire, voioșie, încântare.

Scanned with CamScanner

RĂSTRIȘTE (RESTRIȘTE), s.f. Nenorocire, necaz, situație grea.
REVERIE, s.f. Visare.
RICOȘEU, s.n. Schimbarea traiectoriei unui corp în urma ciocnirii cu un obstacol tare.
RITUAL, s.n. Ansamblul regulilor după care se desfășoară o ceremonie ocazionată de un eveniment religios ori din viața unei comunități umane.
ROMANTISM. Curent artistic apărut ca reacție împotriva clasicismului. Pornit din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea sub forma *preromantismului*, care evidențiază sensibilitatea și dă expresie stării afective a melancoliei, romantismul trece prin mai multe stadii teoretice. Se cristalizează definitiv ca doctrină estetică în al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, când Victor Hugo publică *Prefața* la drama *Cromwel*, în 1827, socotită manifestul romantismului european. Într-un anume fel, estetica romantică se constituie la polul opus al esteticii clasicismului. Astfel: • dacă literatura clasică era rezultatul rațiunii, literatura romantică este rezultatul sentimentului și al fanteziei creatoare; • personajul clasic este, de regulă, rege sau cel puțin nobil, cel romantic este recrutat din toate mediile sociale, de obicei din cele mai umile, fiind întotdeauna un erou excepțional; • stilului simplu dar înalt al literaturii clasiciste i se răspunde, în romantism, cu unul îmbogățit prin apelul la toate straturile limbii; • natura devine locală, se particularizează și se individualizează în funcție de stările afective ale celui care o percepe; • istoria, folclorul și tradiția locale, naționale, devin surse inepuizabile de inspirație pentru literatura romantică; • personalitatea umană este reabilitată și, în consecință, e surprinsă în toată complexitatea ei contradictorie, pătimașă și animată de mari ambiții individuale sau idealuri colective; • scriitorul romantic își asumă libertatea totală în abordarea oricărei specii literare și chiar în amestecul speciilor, dacă astfel individualitatea umană se realizează plenar, luminată din toate perspectivele.

S

SATURNIAN (SATURNIN), adj. 1. Tip de vers iambic de 7 silabe, folosit în poezia latină arhaică. 2. (Despre boli) Care este provocat de intoxicația cu plumb.
SĂHĂSTRIE (SIHĂSTRIE), s.f. Loc izolat de lume, în care trăiește un sihastru (pustnic).
SCEPTRU, s.n. Toiag, baston (împodobit) purtat de suverani ca simbol al autorității și puterii.

Scanned with CamScanner

SCHEAB (zgheab, jgheab), s.n. Conductă sau canal deschis în partea superioară, făcut în piatră, într-un trunchi de copac etc., permițând (prin înclinarea sa) scurgerea unui lichid. Canal de scurgere pentru apă sau adăpătoare pentru vite.

SCHIT, s.n. Mănăstire mică.

SCUTÍ, vb. IV. În textul *Cântecului bradului* din cadrul ceremonialului de înmormântare, funcționează cu sensul de *a apăra*, a-i fi (mortului) ca un scut: „Că i-am trebuit/ Iarna de *scutit*".

SCRUMIT, adj., adv. Prefăcut în scrum.

SEARBĂD, adj. Inconsistent, palid, lipsit de vlagă, veștejit.

SECUÍ, vb. IV, În *Cântecul bradului* din cadrul ceremonialului de înmormântare, are sensul de a tăia cu securea: „Și când m-au tăiat/ Ei m-au îmbunat/ Că ei mă sădesc,/ *Nu mă secuiesc.*"

SERAFIC, adj. Care ține de aspectul îngerilor (serafimilor).

SIBILĂ (In Antichitate) Femeie înzestrată cu darul profeției.

SIGISMEU (CICISBEU), s.m. (În trecut, în unele țări) Curtezan al unei femei măritate, care o însoțea pretutindeni.

SILĂ, s.f. 1. Sentiment de dezgust, de scârbă, de neplăcere, de repulsie față de ceva sau de cineva; aversiune. 2. Putere, forță, violență, abuz

SILF, s.m. (În mit. germanică) Duh aerian.

SIMBIOZĂ, s.f. Formă de conviețuire reciproc avantajoasă între două specii deosebite de organisme.

SIMILITUDINE, s.f. Potrivire, asemănare, identitate (între două lucruri, sau acțiuni).

SIMUN, s.n. Vânt puternic, fierbinte și uscat, care bate în Sahara și în Arabia, de la sud la nord.

SINCRONIZARE, s.f. Existența în același timp sau desfășurarea paralelă a două sau mai multe fapte, fenomene sau evenimente; simultaneitate.

SINE DIE (lat.) A amâna un lucru *sine die*, fără termen precis, fără zi.

SINUOS, adj. Care are o linie șerpuitoare, plină de cotituri; cotit; șerpuitor. Fig. (Despre caracterul oamenilor) Schimbător, șovăielnic; plin de reticențe.

SIRENĂ, (În mit. greacă) Ființă fabuloasă, cu aspect de femeie, cu picioare și aripi de pasăre, mai târziu cu coadă de pește, care, prin cântecele ei, ademenea pe corăbieri în locuri primejdioase, unde aceștia își găseau moartea. Fig. Femeie seducătoare.

SMARALD, s.n. Piatră prețioasă strălucitoare, de culoare verde.

SOLITAR, 1. Adj. Care se găsește singur; izolat, singuratic. (despre locuri) Pustiu, neumblat. (Despre ființe, adesea substantivat) Care trăiește sau căruia îi place să trăiască singur, izolat, departe de

Scanned with CamScanner

societate. 2. S.n. Piatră prețioasă (în special diamant de mare valoare) montată singură la o bijuterie (sau ieșind în evidență dintr-o montură cu un grup de pietre prețioase).

SOMBRU, adj. Întunecat, posomorat; îngândurat.

SORDID, adj. murdar; dezgustător. Fig. Interesat în mod exagerat; meschin.

SOVON, s.n. 1. Văl purtat de femei ca podoabă. Uneori, văl de mireasă. 2. Pânză cu care se acoperă trupul mortului.

SPIN, s.m. Organ în formă de țeapă care crește pe tulpina, pe ramurile unor plante; ghimpe. Plante cu spini.

STAREȚ, s.m. și f. Persoană (călugăr sau călugăriță) care conduce o mănăstire; egumen.

SPUZĂ, s.f. Cenușă fierbinte amestecată cu resturi de jeratic.

SUBCONȘTIENT, s.m. Sferă a proceselor psihice care se desfășoară în afara conștiinței și care au putut fi anterior conștiente sau ar putea deveni conștiente ulterior.

SURCICĂ, s.f. Diminutiv de la surcea: așchie care sare când se cioplește sau când se taie un lemn.

Ș

ȘINDILĂ, s.f. Scândurică de brad, îngustă și subțire, care servește la acoperirea caselor; șindrilă; șiță.

ȘPIȚELAT, (SPILCUIT), adj. Cu aspect (prea) îngrijit; dichisit.

ȘUIE, adj. 1. Strâmb, diform. 2. Zănatic, țicnit; nătang.

T

TARAPANA, s.f. (În Evul Mediu, în Moldova și Țara Românească) Monetărie: atelier prevăzut cu instalațiile necesare pentru fabricarea monedelor.

TĂLPOI, s.n. Grindă groasă care se pune ca temelie la unele construcții; talpă.

TENEBROS, adj. Întunecos, sumbru, obscur.

TENTAȚIE, s.f. Ispită, ademeneire, dorință.

TENTÁ, vb, I. A ispiti, a ademeni, a momi.

TENTĂ, s.f. Amestec de tuș (sau de culoare) cu apă, terebentină etc., folosit pentru a reda nuanța de culoare dorită; nuanță a unei culori.

TEORBĂ, s.f. Instrument muzical mai mare decât lăuta, care are coarde speciale pentru sunetele grave.

TESTAMENT, s.n. 1. Act juridic unilateral, revocabil cât timp testatorul este în viață, prin care cineva își exprimă dorințele ce urmează a-i fi împlinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu transmiterea

Scanned with CamScanner

averii sale. 2. (În sintagmele) *Vechiul Testament* = parte a Bibliei cuprinzând textele referitoare la credințele religioase și la viața poporului evreu (până la nașterea lui Iisus Hristos). *Noul Testament* = parte a Bibliei cuprinzând Evangheliile și alte texte religioase (de după nașterea lui Hristos).

TIPÍC, s.n. 1. Formulă obișnuită, stereotipă; obicei, tradiție, regulă. 2. Carte care cuprinde ansamblul regulilor de oficiere a serviciului religios.

TÍPIC, adj. Care distinge, caracterizează o persoană, un obiect, un fenomen etc.; caracteristic, specific. (Substautivat, n.) Caracterul a ceea ce este specific; *p.restr.* totalitatea caracterelor unui fenomen artistic, ale unui personaj literar etc. care exprimă în artă esența realității.

TOARCÉ, vb. III. A trage fire dintr-un caier și a le răsuci cu ajutorul fusului în vederea țeserii. 2. (Despre pisici) A produce un sunet continuu, asemănător cu sfârâitul fusului (când cineva toarce).

TRANSCENDERE, s.f. Depășire a lumii reale, trecere dincolo de lumea percepută pe baza simțurilor noastre.

TRANSFIGURARE, s.f. Faptul de a se transfigura: a(-și) schimba (în mod esențial) expresia, înfățișarea, forma, conținutul, caracterul, natura, starea de spirit. Transfigurare artistică = a transforma (cu ajutorul figurilor de stil) realitatea pentru a deveni imaginea artistică a acelei realități.

TRANSHUMANȚĂ, s.f. Deplasarea sezonieră a animalelor (îndeosebi oi) primăvara de la șes la munte, pentru pășunat, și toamna de la munte la șes, pentru iernat.

TREMOL, s.n. Efect sonor produs de instrumente muzicale sau de vocea umană; tremurare, vibrație.

TRIOLET, s.n. Poezie cu formă fixă, alcătuită din 8 versuri, cu doar două rime și având versurile 1,4 și 7 identice.

TRITON, s.m. 1. Zeitate marină greacă, închipuită cu bust de om și cu coadă de pește. 2. Numele mai multor specii animale amfibii cu înfățișarea de mormoloci de broască, având de obicei în lungul spatelui o creastă viu colorată. Interval melodic sau armonic de trei tonuri.

TROP, s.m. Figură de stil.

Ț

ȚESÉ, vb. III. A încrucișa în unghi drept două sisteme de fire la războiul de țesut, trecând suveica prin urzeală, pentru a face o țesătură.

ȚOP, s.n. (Reg.) Fâșie de material textil care se intercalează în împletirea cosițelor de către fete. Fundă.

Scanned with CamScanner

U

ULCICĂ, s.f. Diminutiv de la oală (vas de lut ars). Ulcelușă.

V

VERGURĂ, s.f. Fecioară.
VESPERAL, adj. De seară, al serii.
VESTALĂ, (În mit. romană), preoteasă care întreținea focul sacru în templul zeiței Vesta; *p.ext.* femeie virtuoasă.
VIRTUALITATE, s.f. Ceea ce există numai ca posibilitate.
VIRTUOS, adj. (Despre oameni, adesea substantivat) Care respectă și realizează în mod consecvent deziderateleș și principiile etice; înzestrat cu multe virtuți; care denotă virtute. Corect, cast.
VIRTUOZ, s.m. Persoană care stăpânește în mod desăvârșit tehnica unui instrument muzical, sau, *p.gener.*, tehnica unei arte.
VIRTUTE, s.f. Însușire morală pozitivă a omului; însușire de caracter care urmărește în mod constant idealul etic, binele; integritate morală.
VIZIONAR, s.m. Om cu o viziune clară asupra viitorului; încrezător; cu intuiție precisă asupra a ceea ce este frumos și bun.
VLĂDICĂ, s.m. 1. Episcop. 2. Stăpânitor, domn, principe.
VOLNIC, adj. 1. Liber; independent, autonom. 2. Care se impune cu sila, care se face cu forța; arbitrar.
VREASC, s.n. Creangă uscată și desprinsă de pe copac.

Z

ZAIMF, s.n. Văl.
ZÂNĂ (la fântână), s.f. Denumire metaforică a furcii (cu două brațe) în care se așază cumpăna (un lemn lung și drept având la un cap o găleată și un lanț lung, egal cu adâncimea fântânii, și la celălat capăt o contragreutate), cu care se scotea, în trecut, apa din fântână.
ZBURĂTOR, s.m. (În mit. pop. de la noi) Ființă fantastică închipuită ca un spirit (rău) care chinuie noaptea în somn fetele și femeile. În literatura romantică, personificarea dorului pentru bărbatul iubit; închipuirea idealizată a bărbatului.

Scanned with CamScanner

Mic dicționar de nume proprii

A

AHASVERUS (AHAȘVER) 1. Personaj legendar, cunoscut sub numele de Evreul rătăcitor. 2. Nume dat în *Vechiul Testament* regelui persan Xerxe I.

ALLAH, divinitate supremă în religia monoteistă musulmană, corespunzătoare lui Dumnezeu din religia nonoteistă creștină și lui Iehova (Iahve) din religia monoteistă mozaică.

ALEXANDRESCU, Grigore, (1810-1885), poet clasic român. Scrie satire, epistole, fabule, elegii, meditații. Eminescu face referire, în *Epigonii*, la meditația *Anul 1840*, socotit de autor an de răscruce în istoria românilor, care ar fi trebuit să aducă înnoiri în viața social-politică.

ALIOTMAN, nume sub care era cunoscut Imperiul Otoman.

ARIADNA (ARIANA) (În mit. greacă), fiica lui Minos, regele Cretei. A înlesnit lui Tezeu ieșirea din Labirint cu ajutorul unui fir călăuzitor, după ce acesta a ucis minotaurul, monstru mitologic înfățișat cu cap de taur și trup de om.

ARISTOTEL (numit și Stagiritul, după orașul natal Stagiria) (384-322 î.Hr.), filozof grec, discipol, apoi adversar al lui Platon, în Academia căruia și-a făcut ucenicia. A sistematizat cunoștințele filozofice și științifice grecești de până la el, în lucrări precum: *Metafizica, Fizica, Politica, Poetica* etc.

ASTARTE (În mit. feniciană) Zeiță a iubirii și a fecundității, soția zeului Baal.

ATLAS, 1. masiv muntos în N-V Africii (Maroc, Algeria, Tunisia), în lungime de 2.000 Km., altitudine maximă 4165 m. 2. (În mit. greacă) titan pedepsit să sprijine cerul pe umăr.

B

BABILON, oraș antic în Mesopotamia, situat pe râul Eufrat, capitală a statului Babilonia.

BAGDAD, centru al culturii arabe în Evul Mediu; azi, capitala Irakului.

Scanned with CamScanner

BAIAZID I, supranumit Fulgerul *(Ildârâm)*, sultan otoman (1389-1402), face cuceriri importante în Peninsula Balcanică: Bulgaria (1393-1396); a înfrânt armatele cruciaților la Nicopole, Bulgaria (1396). A încercat să cucerească Țara Românească, dar a fost învins de Mircea cel Bătrân la Rovine (1394).

BALCANI, sistem muntos în Peninsula Balcanică, cu lungime de 600 km. Cel mai înalt vârf, 2376 m.

BASARABI, familie domnitoare, întemeietoare a Țării Românești.

BEATRICE, iubita și muza inspiratoare a marelui poet italian Dante Alighieri.

BEETHOVEN, *Ludwig van* (1770-1827), compozitor german, considerat cel mai mare maestru al simfoniei. A compus: 9 simfonii, 5 concerte pentru pian, 10 sonate pentru vioară etc., etc.

BELDIMAN, ALECU (1760-1826), cărturar moldovean. Autor al unei ample scrieri în versuri: *Tragedia sau mai bine a zice Jalnica Moldovei întâmplare după răzvrătirea grecilor, 1821*. Traduceri: *Tragedia lui Oreste* de Voltaire.

BERLIOZ, HECTOR (1803-1869), compozitor și critic muzical francez. A compus: 7 uverturi, „Simfonia fantastică", „Romeo și Julieta", „Recviem" etc.

BOIAN, porțiune înaltă a Câmpiei Române, în sudul acesteia, între Olt și Vedea.

BOLINTINEANU, DIMITRIE (1819-1872), poet roman din generația de la 1848. Scrieri: *Colecție de poeziile domnului Bolintineanu* (1847), *Melodii române* (1858), *Legende sau basme naționale în versuri* (1858), *Eumenidele sau satire politice* (1866), *Conrad* (1867). Eminescu face referire, în *Epigonii*, la poezia romantică a lui Bolintineanu, *O fată tânără pe patul morții*.

BOLLIAC, CEZAR (1813-1881) poet, publicist și om politic din generația de la 1848. În poeziile sale a luat apărarea țăranilor iobagi (*Clăcașul*, la care face referire Eminescu în *Epigonii*) și a țiganilor: *Țiganul vândut*.

BUHARA, Oraș în Uzbekistan. Monumente arhitectonice arabe din secolele 10-17 – Celebru centru de artizanat de veche tradiție: covoare, încrustații în metal, bijuterii, țesături din mătase.

C

CANTEMIR, ANTIOH (1708-1744), fiul lui Dimitrie Cantemir, scriitor și diplomat rus. A scris: satire, ode, epigrame, fabule, poezii lirice, scrieri filozofice. Este socotit unul dintre inițiatorii clasicismului în literatura rusă.

Scanned with CamScanner

CANTEMIR, DIMITRIE (1673-1723), fiu de domn moldovean (Constantin Cantemir), domn al Moldovei el însuși (1710-1711), mare cărturar enciclopedist, reprezentant al Renașterii târzii și al Iluminismului incipient. S-a manifestat cu autoritate științifică (membru al Academiei din Berlin) în mai toate domeniile cunoașterii: filozofie, istorie, geografie, muzică, literatură, etnografie etc. Scrieri: *Creșterea și descreșterea Curții otomane* (în limba latină) (1816), *Descrierea Moldovei* (în limba latină, la cererea Academiei din Berlin) (1816), *Istoria ieroglifică* (1705).

CARUL MARE (URSA MARE), numele popular al unei constelații alcătuite din 7 stele, dintre care 4 reprezintă cutia carului, iar celelalte 3 oiștea; pe prelungirea laturii din spatele carului, la o depărtare de cinci ori cât această latură, se găsește Steaua Polară.

CAUCAZ, masiv muntos în Rusia, între Marea Neagră și Marea Caspică. 1500 km. lungime, 5633 m. altitudine maximă.

CÂRLOVA, VASILE (1809-1831), poet român, autor a 5 poezii: elegii: *Înserare, Păstorul întristat;* poezii patriotice: *Marșul. Oștirii române* (la care face referire Eminescu în *Epigonii*); meditații: *Ruinele Târgoviștei.* Este socotit primul poet român modern.

CÉZANNE (citește „sezan"), Paul (1839-1906). Pictor francez. A creat o pictură întemeiată pe esențializări și sinteze ale formei, deschizând noi drumuri pentru pictura secolului al XX-lea. În poezia lui Ion Minulescu, *Într-un bazar sentimental,* se face referire la un tablou al pictorului, nu la pictor.

CHOPIN (citește „șopë"), Fryderyk (Frederic) (1810-1849), pianist și compozitor polonez. Compozițiile sale romantice se caracterizează prin melodicitate elegantă și nobilă, bogat ornamentată.

CICHINDEAL (ȚICHINDEAL) (1775-1818), cărturar iluminist român. Autorul primei colecții de fabule românești, traduse și adaptate după cele ale lui D. Obradovic: *Filosoficești și politicești prin fabule moralnice învățături.*

CLAUDIA MILIAN (1887-1961). Pictoriță și poetă simbolistă, soția lui Ion Minulescu.

CÓRDOBA (CORDOVA). Oraș în sudul Spaniei (Andaluzia) pe fluviul Guadalquir. În Evul Mediu, centru renumit pentru prelucrarea pieilor (piele de Córdoba).

CUPIDON (AMOR), zeul dragostei la romani (la greci, *Eros*), fiul Afroditei, zeița dragostei, la greci; la romani, Venus. Era reprezentat ca un copil gol, înaripat, înarmat cu arc și săgeți, gata să rănească inima oamenilor și a zeilor cu „veninul" sentimentului erotic.

Scanned with CamScanner

D

DALILA, femeie din neamul filistenilor, care potrivit legendei biblice, l-ar fi sedus pe Samson, apoi l-ar fi lipsit de putere, tăindu-i șapte șuvițe de păr, și l-ar fi predat dușmanilor. A devenit, astfel, simbolul femeii perfide.

DANTE (prescurtare de la Durante), ALIGHIERI (1265-1321), scriitor italian, unul dintre cei mai mari poeți ai lumii. Opera care l-a făcut nemuritor este poemul alegoric *Divina comedie* (1307-1321), alcătuit din 100 de cânturi (14.000 de versuri grupate în terține) repartizate în trei părți: *Infernul*, *Purgatoriul* și *Paradisul*.

DARIUS, numele a trei regi persani din dinastia Ahemenizilor, dintre care mai cunoscut a fost *Darius I* (522-486 î.Hr.). A purtat războaie împotriva sciților (514-513 î.Hr.), ajungând până la teritoriul actual al țării noastre, eveniment evocat de Eminescu în *Scrisoarea III*.

DEMIURGOS, numele grecesc al Creatorului suprem - Dumnezeu.

DONICI, ALEXANDRU (ALECU) (1806-1866), fabulist român. Două volume de fabule (1840-1842), având ca model opera lui Krâlov (fabulist rus). A tradus din Pușkin *(Țiganii)* și, împreună cu C. Negruzzi, din Antioh Cantemir: *Satire și alte poetice compuneri de Antioh Cantemir*.

DOROHOI, oraș din N-E României.

E

ELSENEUR (ELSINORE; HELSINGÖR). Oraș în Danemarca, în care e localizată acțiunea tragediei *Hamlet* de W. Shakespeare.

EPICTET (c. 50-138 d.Hr.), filozof stoic grec.

EUFRAT (EL FÜRAT), fluviu în S-V Asiei, lung de 1760 km. Izvorăște din Podișul Armeniei. Trece prin Turcia, Siria și Irak.

F

FANAR, cartier din Constantinopol (Istanbul), locuit de greci (de aici, numele de fanarioți).

G

GALILEI, GALILEO (1564-1642), fizician și astronom renascentist italian. Adept al concepției heliocentrice (Soarele – nu Pământul – se află în centrul sistemului nostru solar) a lui Copernic.

Scanned with CamScanner

GANGE, fluviu în S Asiei (India și Bangladesh). 2700 km. lungime. Izvorăște din Munții Himalaia.

GAUGUIN (citește „goghë"), Paul (1848-1903), pictor francez. Influențat la început de impresionism, va evolua spre o pictură simbolică, în care formele simplificate se constituie din mari pete de culoare, într-o viziune decorativă apropiată de artele arhaice și primitive. În poezia lui Minulescu, *Într-un bazar sentimental*, referirea se face, prin metonimie, la tablourile pictorului: „doi Gauguin".

GOLGOTA, colină lângă Ierusalim, locul crucificării lui Iisus Hristos.

GOLIA, mănăstire în Moldova, pe lângă care funcționa și o casă de nebuni. La acest ospiciu face Eminescu referire în *Scrisoarea III* (partea a II-a).

H

HAMLET, personajul principal al tragediei cu același titlu, de W. Shakespeare.

HELIADE (ELIADE) RĂDULESCU, ION (1802-1872), scriitor, lingvist, gânditor și om politic român. Întemeietor al presei în Țara Românească, fondator al societății filarmonice. Cultivă meditația preromantică *(O noapte pe ruinele Târgoviștei)*, elegia *(Dragele mele umbre)*, epopeea *(Mihaida)*. Proză satirică cu accente pamfletare *(Cuconița Drăgana, Domnul Sarsailă, autorul)*. Traduceri, imitații și prelucrări din Boileau, La Fontaine, Dante, Goethe, Byron, Lamartine. Ca gânditor: *Echilibru între antiteze*.

HESIOD (probabil sec. 8 sau 7 î.Hr.), poet grec. Poeme didactice *(Munci și zile)* sau mitologice *(Theogonia - Nașterea zeilor)*.

HOMER (OMER) (probabil între sec. 10 și 8 î.Hr.), cel mai mare poet epic grec. I se atribuie poemele (epopeile) *Iliada* și *Odiseea*, capodopere ale literaturii antice.

HORAȚIU (QUINTUS , HORATIUS FLACUS) (65-8 î.Hr.), poet latin. Epistola *Ad Pisonem* („Către Pisoni"), cunoscută și sub titlul de *Ars poetica* („Arta poetică"), este testamentul său literar, conținând principiile estetice ale clasicismului antic.

HYPERION (În mit. greacă) Fiu al Cerului. Tatăl Soarelui sau soarele însuși (*hyper-eon = cel care merge deasupra*).

I

IBRĂILEANU, GARABET (1871-1936), critic și istoric literar român, întemeietorul revistei *Viața românească* (1906). Scrieri: *Spiritul critic în cultura română, Creație și analiză, Scriitori și curente;* romanul *Adela*.

Scanned with CamScanner

IEHOVA, transcriere de largă circulație, dar greșită, a numelui *Iahve*, dat lui Dumnezeu în „Biblie".

K

KALIDASA (sec. 4-5 d.Hr.), poet și dramaturg indian, cel mai de seamă reprezentant al literaturii clasice sanscrite. Autor, între altele, al capodoperei *Sakuntala*, tradusă la noi de George Coșbuc.

KAMADEVA (KAMA) (În mit. indiană), zeul iubirii. Similar lui Eros sau Cupidon din mit. greco-latină.

L

LERMONTOV, MIHAIL IURIEVICI (1814-1841), poet romantic rus. Poeme epico-lirice străbătute de aspirația spre libertate (*Mțâri*, *Fugarul*), cu eroi frământați, răzvrătiți, pasionali: *Demonul*.

M

MAGDALENA, Maria din Magdala, personaj biblic, una dintre femeile mironosițe care asistă la răstignirea lui Iisus Hristos și care mărturisesc, apoi, învierea; se identifică prin tradiție cu femeia păcătoasă căreia Iisus îi acordă iertarea; simbol al prostituției (pocăite).

MAHOMET (MAHMED), (în arabă, MAHOMSD: „Cel lăudat") (c. 570-632 d.Hr.), reformator religios arab. Fondatorul islamismului (mahomedanismului).

MAIORESCU, TITU (1840-1917), critic și istoric literar, om politic român, îndrumătorul Societății literare „Junimea", înființată în 1863. Scrieri: *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, *În contra direcției de azi*, *Direcția nouă*, *Despre scrierea limbei române*, *Comediile dlui Caragiale*, *Poeți și critici*, *Eminescu și poeziile lui*.

MALTA, 1. Stat în Europa meridională, cuprinzând Insula Malta, Insula Gozo și Insula Comino din marea Mediterană. 2. Ordinul cavalerilor de Malta (ordin monaho-cavaleresc creat în secolul al XII-lea).

MARC AURELIUS (MARCUS AURELIUS ANTONINUS) (121-180 d.Hr.), împărat roman (161-180) și filozof roman, reprezentant al stoicismului târziu. Scrie *Către mine însumi*.

MENELAOS (MENELAU), (În *Iliada*), regele Spartei, fratele lui Agamemnon soțul Elenei.

Scanned with CamScanner

MUMULEAN, BARBU PARIS (1794-1837), poet român. Lirică erotică și elegiacă *(Rost de poezie, adică stihuri)*, versuri satirice *(Caracteruri)* sau de inspirație preromantică *(Poezii)*.

MURANO, localitate suburbană a Veneției, situată pe cinci insulițe din laguna Veneției. Fabrică de sticlă. Celebră din secolul al XII-lea pentru fabricarea sticlăriei fine de artă și a mozaicurilor.

MUREȘAN, ANDREI (1816-1863), poet român. Autor al poeziei *Un răsunet* (cunoscută sub titlul *Deșteaptă-te, române*), marș al revoluționarilor de la 1848 și Imn de Stat al României începând din 1989.

MUȘATINI, familie domnitoare, întemeietoare a Moldovei.

N

NARCIS (În mit. greacă), tânăr de o rară frumusețe, care s-a îndrăgostit de propria imagine oglindită de apă. A murit tânjind după chipul de neatins.

NEGRUZZI, 1. **Costache (Constantin)** (1808-1868), scriitor român. Scrieri: nuvele romantice *(Zoe, O alergare de cai)*, proză epistolară *(Negru pe alb)*, nuvelă istorică (*Alexandru Lăpușneanul*, capodoperă a literaturii romane). Traduceri din Victor Hugo și Al. Pușkin. 2. **Iacob (Jaques)** (1842-1932), fiul lui Costache. Unul dintre întemeietorii „Junimii", redactor al „Convorbirilor literare". Scrie schițe de moravuri *(Cópii de pe natură)*, memorialistică *(Amintiri din Junimea)*.

NEPTUN (POSEIDON), 1. (în mit. greacă), zeul mărilor. 2. Planetă a sistemului nostru solar.

NINIVE, oraș antic în Mesopotamia, situat pe râul Tigru, capitală a Asiriei.

NIL, fluviu în Africa, cel mal lung din lume: 6671 km.

NISTRU, fluviu în estul Republicii Moldova (Basarabia), graniță naturală cu Ucraina de azi; înainte de 1812 (când Rusia a răpit Basarabia), granița cea mai de est a Moldovei, așa cum o lăsase Ștefan cel Mare, adică inclusiv Basarabia și Sudul acesteia.

O

OFELIA, personaj în tragedia *Hamlet* de Wiliam Shakespeare.

OFIR, localitate orientală, antică, greu de situat geografic astăzi, celebră prin puritatea deosebită a minereului de aur; aur de (din) Ofir.

ORFEU (în mit. greacă), poet, muzician. Fiul lui Oiagros, regele tracilor, și al muzei Caliopi. Lira sa îmblânzea fiarele, urnea din loc

Scanned with CamScanner

arborii. A coborât în Infern ca s-o readucă pe pământ pe Euridice, soția sa moartă, impresionând prin cântecele sale pe zeii Infernului. A murit ucis de femeile trace sau, după altă variantă, răpus de trăsnetul lui Zeus.

OSSIAN (sec. III), poet legendar irlandez. Sub acest nume, J.Macpherson a publicat o serie de legende galice de o profundă melancolie.

OXENSTIERNA, AXEL GUSTFSSON (1583-1654), om politic și filozof suedez.

P

PANN, ANTON (c.1796-1854), scriitor, folclorist și muzician român. Scrie povestiri și snoave în versuri, cântece bahice și erotice de inspirație folclorică: *Poezii deosebite sau Cântece de lume, Noul Erotocrit, Fabule și istorioare, O șezătoare la țară sau povestea lui Moș Albu, Culegere de proverburi sau Povestea vorbii.*

PERPESSICIUS, (pseudonimul lui Dimitrie S. Panaitescu) (1891-1971), poet, critic și istoric literar român. Lirică: *Scut și targă, Itinerar sentimental.* Comentarii critice: *Mențiuni critice, Mențiuni de istoriografie literară și folclor.* Autor al unei monumentale ediții critice a operei eminesciene.

PASĂREA PHOENIX, pasăre legendară despre care se spune că a renăscut din propria cenușă.

PETRARCA, FRANCESCO (1304-1374), poet și umanist italian. Celebru prin sonete *(Cancionierul, Rime)* închinate dragostei sale pentru Laura de Noves. Inaugurează un întreg curent liric cunoscut sub numele de *petrarchism.*

PLATON (427-347 î.Hr.), filozof grec. Unul dintre cei mai mari gânditori ai Antichității. Discipol al lui Socrate. Autor al unor *dialoguri*: *Banchetul, Fedon, Statul, Parmenide.* A pregătit terenul pentru alcătuirea logicii de către Aristotel.

POLONIUS, personaj al tregediei *Hamlet* de W. Shakespeare.

POPOVICI, DIMITRIE (1902-1952), istoric literar român. Cercetări consacrate unor epoci culturale și ideologice *(La littérature Roumaine à l'Epoque des Lumières, Romantismul românesc)* sau unor scriitori reprezentativi: *Ideologia lui I.Heliade Rădulescu, Poezia lui Mihai Eminescu.*

PRALE, IOAN (1769-1847), scriitor român. Texte religioase în versuri: *Psaltirea proorocului și împărat David, în versuri.*

PROMETEU (În mit. greacă), fiu al titanului Iapet. Protector și binefăcător al oamenilor (după unele versiuni, chiar creatorul lor). A luat apărarea muritorilor împotriva lui Zeus care le luase acestora focul.

Scanned with CamScanner

El a furat focul din ceruri și l-a redat oamenilor, făcând posibilă dezvoltarea meșteșugurilor. Drept pedeapsă, Zeus l-a pus în lanțuri pe o stâncă din Munții Caucaz, unde un vultur uriaș îi devora zilnic ficatul, care creștea la loc. A fost eliberat de Herakles.

PUTNA, 1. Râul afluent al Siretului în aval de Focșani. 2. Comună în județul Suceava. Aici se află mănăstirea Putna, prima ctitorie a lui Ștefan cel Mare, construită între 1466-1469, unde voievodul este înmormântat.

R

RAFAEL (RAFAELO SANZIO) (1483-1520), pictor și arhitect italian, reprezentant strălucit al Renașterii, autor al celebrei *Madona Sixtină*.

RAMSES, numele a 12 faraoni ai Egiptului antic. Eminescu îl folosește în sens generic în *Scrisoarea II*.

ROVINE, loc în Țara Românească (neidentificat), unde la 10 octombrie 1394, armata Țării Românești, condusă de Mircea cel Bătrân, a obținut o strălucită victorie asupra armatelor otomane conduse de Baiazid I.

SAMSON, (în *Vechiul Testament*) judecător izraielian înzestrat cu o forță herculeană. Trădat de Dalila, care i-a tăiat părul, sursa forței sale, a fost predat filistenilor și orbit de aceștia. Când puterile i-au revenit, Samson a dărâmat coloanele templului filistenilor, pierind sub ruinele lui împreună cu 3.000 de filisteni.

SĂCELE, oraș în județul Brașov, la poalele Munților Bârsei.

SCAVINSKI, DANIIL (1805-1837), scriitor român. Versuri patriotice.

SFINX, monstru fabulos din mitologiile greacă și egipteană, cu cap de om, corp de leu și aripi de vultur; monument arhitectonic al monstrului. Fig. Personaj enigmatic.

SHOPENHAUER, ARTHUR (1788-1860), filozof german. Lucrarea principală: *Lumea ca voință și reprezentare*. La temelia universului se află o voință oarbă care se manifestă în viața individului, fiind un permanent izvor de suferință de care omul nu se poate elibera decât prin *Nirvana* (stingerea voinței de a trăi și integrarea în Spiritul Universal care e Nirvana). Pesimismul său îl va influența și pe Eminescu.

SEMILUNĂ, Simbol al puterii politice a imperiului Otoman.

SENECA, LUCIUS ANNAEUS S. (c. 4 î.Hr.-65 d.Hr.) filozof și scriitor latin. Preceptor al viitorului împărat Nero care-l va sili, mai târziu, să se sinucidă. Reprezentant al stoicismului târziu. Fatalist și pesimist (*Scrisori către Lucilius*). Tragedii: *Medeea, Fedra, Edip*.

Scanned with CamScanner

SIHLEANU, ALEANDRU (1834-1857), poet român. Lirică romantică de inspirație erotică: *Armonii intime*.

SOCRATE (SOKRATES) (469-399 î.Hr.), filozof grec. A avut numeroși discipoli printre care Platon, Antisene, Aristip, Xenofon, prin scrierile cărora, (mai ales ale lui Platon) s-a transmis filozofia socratică.

SIMION, EUGEN (n. 1933), critic și istoric literar român, academician, președinte al Academiei Române, autor al unei istorii a literaturii române din a doua jumătate a secolului al XX-lea: *Scriitori români de azi*. Alte scrieri: *Eugen Lovinescu - scepticul mântuit; Timpul trăirii. Timpul mărturisirii. Jurnal parizin; Sfidarea retoricii, jurnal german; Tânărul Eugen Ionescu* etc.

STIX (în mit. greacă), unul dintre cele cinci râuri ale Infernului. Muritorii care se scăldau în el deveneau invulnerabili.

T

TAURUS (TOROS), sistem muntos în Podișul Anatoliei, între Marea Egee și Podișul Armeniei. Lungime 1500 km.; altitudine maximă 3310 m.

TEOCRIT (THEOKRITOS) (c. 315-c. 250 î.Hr.), poet grec, originar din Sicilia, creatorul poeziei bucolice. A scris *Idile*.

THANATOS (în mit. greacă) Zeu al morții.

TIGRU (DJULAH), râu in Asia (Turcia, Siria, Iraq), 1950 km. lungime. Izvorăște din Munții Taurus, străbate Câmpia Mesopotamiei și se unește cu Eufratul.

TISA (TISZA), râu, afluent stâng al Dunării, 960 km. lungime. Izvorăște din Munții Carpații Păduroși (Ucraina), formând, pe 62 km., graniță naturală cu Ucraina.

TRAIAN (MARCUS ULPIUS TRAIANUS), împărat roman (98-117). Fiu adoptiv al lui Nerva, a fost primul împărat roman de origine neitaliană (era spaniol). A învins, în două campanii militare (101-102 și 105-106 d.Hr.) pe daci, transformând Dacia în provincie romană, colonizând-o cu elemente romane și romanizate. În amintirea acestei victorii a ridicat două monumente: la Adamclisi (Dobrogea, 109 d.Hr.), *Trophaeum Traiani*, și la Roma (113 d.Hr.), *Columna lui Traian*.

TURNU SEVERIN (DROBETA-TURNU SEVERIN), Municipiu, reședința județului Mehedinți, port pe stânga Dunării. Acest *Turnu* credem că-l avea în vedere Eminescu în *Doina*.

TYR, oraș în Liban.

Scanned with CamScanner

V

VATRA DORNEI (DORNII), oraș în județul Suceava, la confluența râurilor Dorna cu Bistrița.

VĂCĂRESCU, IANCU (1791-1863), poet român, fiul lui Alecu Văcărescu (și el poet). A sprijinit începuturile școlii, teatrului, presei și tipografiei românești. Versuri ocazionale, balade de inspirație folclorică *(Peaza rea, Ielele)*, lirică peisagistică și erotică: *Primăvara amorului*, la care face și Eminescu referire în *Epigonii*.

VENUS (VENERA, VINERI), 1. (în mit. romană). Străveche divinitate a primăverii și a forțelor vegetative. Asimilată, mai târziu, cu Afrodita, zeița dragostei la greci. 2. Planetă a sistemului nostru solar, cea mai strălucitoare stea, după Soare și Lună.

VENUS ANADYOMENE, nume dat Venerei (Venus), imaginată ca născându-se din apele mării.

VIANU, TUDOR (1897-1964), estetician, stilistician, istoric literar, filozof al culturii și scriitor român. Scrieri: *Estetica; Idealul clasic al omului; Studii de literatură română; Studii de literatură universală și comparată; Arta prozatorilor români.*

VIGNY, ALFRED de (1797-1863), scriitor romantic francez. Versuri: *Poeme antice și moderne; Eloa; Destinele.* Proză: *Sclavie și măreție militară; Stello.* Drame axate pe tema singurătății geniului, a refuzului de a accepta lumea și viața așa cum sunt și a resemnării sale pline de demnitate: *Chatterton.*

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (citește *vilie de lil-ada*), AUGUSTE CONTE (1838- 1889), scriitor parnasian și simbolist francez influențat de poetul american E.A. Poe.

W

WAGNER, RICHARD W. (1813-1883), compozitor, dramaturg, dirijor, teoretician de artă, scriitor și eseist german, una dintre cele mai proeminente figuri ale romantismului (muzical). Creator al dramei muzicale ca sinteză a muzicii cu poezia, acțiunea dramatică, scenografia, efectele de lumină.

WEBER, CARL MARIA von (1786-1826), compozitor, pianist și dirijor german. Creatorul operei romantice germane: *Freischütz, Euryanthe, Oberon.*

Z

ZENON DIN CITIUM (c. 336-c. 264 î.Hr.), filozof grec. Întemeietorul Școlii stoice. Opera i s-a păstrat doar fragmentar.

Scanned with CamScanner

Cuprins

Cuvânt înainte 3

Cuvânt lămuritor 5

LIRICĂ POPULARĂ 9
- Voi brazi,-nalți încetinați 9
- Cât mi ți-i lumea de largă 15
- Câte paseri sunt pe lume 21
- Câte cară, cu povară 25

EPICĂ POPULARĂ ÎN VERSURI 33
- Miorița 33
- Monastirea Argeșului 53
- Soarele și luna 71

POEZIE FOLCLORICĂ RITUALĂ 83
- Înmormântarea 83

ION HELIADE RĂDULESCU 97
- Zburătorul 97

GRIGORE ALEXANDRESCU 107
- Satiră. Duhului meu 107

VASILE ALECSANDRI 115
- Mezul iernei 115
- Pe coastele Calabrei 120

MIHAI EMINESCU 125
- Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie 125
- Epigonii 128
- Crăiasa din povești 136
- Lacul 139
- Dorința 141

Scanned with CamScanner

Călin (file din poveste) 144
Povestea codrului 156
Povestea teiului 161
O, rămâi 165
Freamăt de codru 168
Revedere 171
Doina 175
Fiind băiet păduri cutreieram 179
Floare albastră 182
Melancolie 187
O, mamă... 191
Scrisoarea I 194
Luceafărul 205
Pe lângă plopii fără soț 231
Glossă 236
Odă (în metru antic) 242
Trecut-au anii... 246
Sara pe deal 248
Numai poetul 252
Locul aripelor 255
Peste codri sta cetatea 259

GEORGE COȘBUC 267
O scrisoare de la Muselim Selo 267
Nunta Zamfirei 279

ALEXANDRU MACEDONSKI 289
Noaptea de decemvrie 289
Pe balta clară 305
Stuful de liliac 307
Rondelul cupei de Murano 309
Rondelul oglindei 312
Rondelul rozelor ce mor 314

IULIU CEZAR SĂVESCU 317
La Polul Nord 317

Scanned with CamScanner

DIMITRIE ANGHEL 321
În grădină 321
Crizanteme 324
Balul pomilor 326

ȘTEFAN PETICĂ 329
Fecioara în alb, VI 329

ION MINULESCU 333
Romanța celor trei corăbii 333
Celei care pleacă 337
Trei lacrimi reci de călătoare 340
Acuarelă 342
Cântec de drum 345

GEORGE BACOVIA 347
Plumb 347
Lacustră 351
Gri 354
Pălind 356
Negru 358
Amurg de iarnă 360
Plouă 362
Pastel 364

LUCIAN BLAGA 367
Gorunul 367

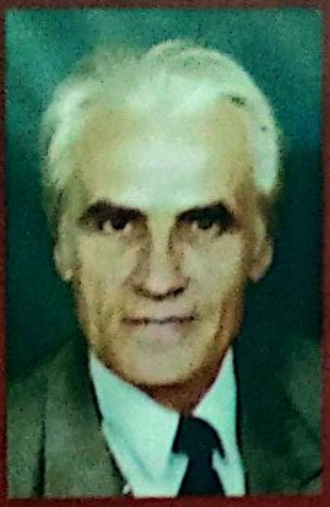
TUDOR ARGHEZI 373
Sintaxă poetică și imagine plastică 373

Bibliografie selectivă 381

Glosar 385

Mic dicționar de nume proprii 407

Scanned with CamScanner



Prin cartea de față, profesorul A.Gh. Olteanu ne oferă rodul unei activități didactice și științifice dispuse pe câteva decenii: 66 de poeme interpretate formează o istorie a poeziei românești din texte alese, o suită de analize preponderent stilistice destinate elevilor, studenților, dar și publicului larg. Deoarece acest gen de cercetare a lipsit acut la noi în ultimul timp, lucrarea umple un gol evident și atestă o vocație de analist cu adevărat remarcabilă.

Cât privește metodologia aplicată, volumul afișează o notabilă unitate internă, deși studiile par a fi fost concepute de-a lungul multor ani, aproximativ din 1968 și până în 2006. Nu încape îndoială că autorul a revăzut textul contribuțiilor sale mai vechi, în așa fel încît volumul pare scris acum și de la un capăt la altul.

În analizele de text, A.Gh. Olteanu privilegiază studiul figurilor poetice, figurația reprezentînd axul celor mai multe interpretări. Autorul e conștient (și ne avertizează încă din prefață) că moda structuralistă a trecut, dar că maniera structuralistă de analiză a textului nu va putea fi niciodată ignorată. Dincolo de inventivitatea și de acuratețea analizelor, remarcăm rigoarea cu care textul este întotdeauna investigat – reflex sigur al moștenirii anilor '70-'80.

Deși avem în față o istorie a poeziei românești din faza creației folclorice și până la Arghezi, preferințele analistului se observă cu ușurință. Centrul de greutate al volumului îl reprezintă cele 26 de analize ale unor poezii eminesciene (aproape jumătate din total), printre care întîlnim, din fericire, și câteva postume *(Numai poetul..., Locul aripelor, Peste codri sta cetatea)*, fapt neobișnuit în lucrările cu adresă preponderent pedagogică. Alăturînd cele 6 exemple de analize macedonskiene, observăm că jumătate din textele alese aparțin cuplului Eminescu-Macedonski, cuplu ce a dat specificul poeziei românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din perioada imediat următoare.

Cred că cele mai interesante și mai inspirate exegeze stilistice prezente aici rămîn exegezele consacrate poeziei folclorice și poeziilor lui Eminescu. Un Eminescu sub formă cât mai completă și un florilegiu de capodopere ale folclorului poetic românesc îl pot educa realmente pe cel interesat de specificul poeziei noastre.

Fără ostentație, perfect funcțional, autorul utilizează bibliografia critică disponibilă în legătură cu principalele capitole ale istoriei noastre literare. Referințele critice de bază evidențiază aici, prin contrast, originalitatea demersului profesorului Olteanu.

Sper că această carte va avea difuzarea pe care o merită – cât mai largă și în toate unitățile școlare.

Mihai ZAMFIR

ISBN 978-973-8968-51-6

RALU
www.ralubooks.ro
2112090010
universala.ro
@yahoo.com

Scanned with CamScanner